

g. g.

L. Bendavid

47m

LAZARUS BENDAVID'S

BEYTRÄGE

ZUR

KRITIK

DES

GESCHMACKS.

WIEN,

bey Carl Schaumburg und Compagnie

1797.

DAVID BEN-David's

REYTRA

THE

KRITIK

THE

GESCHMACK

WITTE

Handwritten text and signatures

1818

Dem
Herrn Grafen
Karl von Harrach

Kaiserl. Königl. Kammerherrn, Ritter des
Maltheserordens. etc. etc.

Der
Herrn
Herrn von L...

...

Verehrungswürdiger!

Nicht um für das Vergangene zu danken, oder um auf die Zukunft Ansprüche machen zu können, nicht in dem Wahne, Ihre Verdienste hierdurch der Welt bekannt zu machen — denn schwach ist die Stimme des Stentors! — nicht deshalb widme ich Ihnen diese Blätter. Wahre Achtung für den Mann, bey dem auch ein besserer Menschenfucher, als der genügsame Tonnenbewohner, seine Lanterne ausgelöscht haben würde, befiehlt mir es, die erste selbstgedachte größere

Arbeit, die ich seit der Bekanntschaft
herausgebe, mit der Sie mich beeh-
ren, Ihnen zuzueignen, um Ihnen
vor dem Publicum, vor dem man
nicht gern lügt, sagen zu können, wie
sehr ich bin

Ihr

Wien,
im März 1797.

inniger Verehrer

L. Bendavid,

V o r r e d e.

Wenn ich nun zum zweyten Mahle schon die Mathematik auf die Empfindungen anzuwenden, und so dem Aesthetiker sein Gebieth von dem Mathematiker verbürgen zu lassen suche, weiß ich recht gut, daß ich es, so sehr ich hier auch das Aergerniß mit x und y zu geben vermieden habe, doch den wenigsten meiner Leser zu Dank mache. Der Mathematiker sieht das Land des Aesthetikers für ein solches an, das den feindlichen Angriffen zu oft, und nicht selten dem Bürgerkriege ausgesetzt ist, und wird sich nur ungern mit der Garantie desselben befassen wollen. Der Aesthetiker ist bescheiden mit der Ruhe und dem Ruhme zufrieden, den ihm seine eigne Staatsverwaltung seit undenklichen Zeiten erworben, und hält jenen Bürgen für überflüssig.

Es thut mir leid; aber es ist meine Schuld nicht. Die Regeln beyder Wissenschaften sind ästhetischer Art: sie drücken die Beschaffenheit aus, wie unsere

) o (

Sinnlichkeit die Dinge anschauen muß, hier um sie zu erkennen, dort um sie schön zu finden. Da befiehlt es nun die Vernunft, zuzusehen, ob sich, für diese vielleicht nur vom Witze entdeckte Aehnlichkeit, nicht ein Prinzip auffinden lasse, wodurch die Einheit derselben durch Affinität begründet werde.

Das zu suchen, war mein Bestreben in dem ersten dieser Beyträge. Die übrigen hängen mehr oder minder, und nur in so fern mit demselben zusammen, als sie die Erklärungen zum Grunde legen, die in dem ersten Beytrage von den in ihnen abgehandelten schönen Künsten gegeben worden sind. Sie sollen diese Erklärungen entschuldigen, wenn auch nicht rechtfertigen; sollen zeigen, daß sie nicht ganz unfruchtbar sind.

Es wäre eine zu stolze Meinung von meiner Arbeit, wenn ich glauben könnte, daß man eine ähnliche Entschuldigung für die übrigen nicht behandelten Erklärungen vermissen werde: wer etwas vermisst, wünscht es zu besitzen. Sollte dieß, wider alle Erwartung, der Fall seyn; so wird diesem Bändchen noch ein zweytes folgen.

Beyträge

z u r

Kritik des Geschmacks.

Erster Beytrag.

(Eintheilung der schönen Künste.)

Zwey Fähigkeiten bemerke ich im Menschen, die beyde darauf zielen, Formen, welche die Sinnlichkeit aufgefaßt hat, auch zur Anschauung für andere darzustellen: die Fähigkeit zur Mathematik und die zu den schönen Künsten. Wenn der Geometer ein Dreyeck zeichnet, oder der Bildhauer eine Venus formet, wollen beyde, daß die Umriffe ihrer Arbeit genau dem Bilde entsprechen sollen, das in ihrem Gemüthe liegt,

wollen beyde andern zeigen, und in andern erregen, was sie sehen, was in ihnen vorgeht.

In der Wirkung sind beyde Fähigkeiten ungleich verschieden. Indess der Geometer, mit völliger Zuversicht auf seine Arbeit, überzeugt ist, daß er seinen Zweck erreichen, und sein aufmerksamer Zuhörer ihn verstehen werde, muß der Künstler lange zweifeln, ob die Form, die lebendig in ihm da stand, und ihn von Bewunderung durchdrang, nur die schwächste Aufmerksamkeit des Beurtheilers auf sich ziehen, ob sie ihm gar verständlich seyn werde; er muß zweifeln, ob das, was er aus seinem Innern in die äußere Welt hineintrug, auch von da in das Gemüth anderer Menschen mit eben der Genauigkeit übergehen werde, als es hey ihm selbst war.

Von der andern Seite beschäftigen sich beyde Künstler, der messende sowohl als der bildende, vollkommen mit dem Nämlichen: beyde verbinden Linien zu einem Ganzen, und stellen äußere Umrisse in mannichfaltigen Ordnungen nach bestimmten Verhältnissen zusammen.

Woher rührt es nun, daß die vollendete Arbeit des ersten ein Gegenstand der Erkennt-

niss werden kann, indess die des andern nur auf die Empfindung wirkt? — Bin ich in dem Verfolg dieser Abhandlung so glücklich, einen sicherern Weg zur Eintheilung der schönen Künste zu zeigen, als man bis jetzt betreten; so wird sich auch hoffentlich eine neue Aussicht zur Beantwortung dieser Frage eröffnen.

Wo Mathematik aufhört, da fängt das Gebieth der schönen Künste an; und Formen, die jene nur in der reinen Anschauung construiren kann, legt die productive Einbildungskraft, dem Auge oder dem Ohre des Beurtheilers, empirisch vor.

Alles, was der Messkünstler geometrisch construirt, alles, was der Algebraist mit seinen Rechnungsarten so umfaßt, daß es eine geometrische Construction verträgt, enthält nichts von Schönheit. Wo dieß aufhört, bey Linien, deren Construction sich nur mechanisch bewerkstelligen läßt, oder bey der Zusammenstellung von intensiven Größen, deren Formeln entweder gar nicht, oder doch nicht geometrisch verzeichnet werden können — bey solchen Dingen wirkt die Einbildungskraft mit Freyheit,

um sie empirisch zu construiren, und von ihnen läßt sich hoffen, daß sie als schön auf die Empfindung wirken, wenn sie die Einbildungskraft, dem reinen Bilde gemäß, empirisch darzustellen vermag.

In dem ganzen Gebiete der Elementargeometrie, wo die empirische Construction vollkommen geometrisch von Statten geht, gibt es freylich wenig Figuren, die nicht auf den Anspruch an hohe Schönheit Verzicht thun müßten. Aber doch tritt selbst bey ihnen ein merklicher Unterschied ein. Die Kugel ist schöner als der regelmässige Körper, der Kreis schöner als das regelmässige Vieleck, das Quadrat, oder das gleichseitige Dreyeck, und alles schöner als die gerade Linie, die den wahren Ausdruck der Steifheit bezeichnet. Woher dieses?

Sobald man uns von zwey Puncten spricht, die außer einander sind, müssen wir eine gerade Linie zwischen ihnen anschauen: so will es die Beschaffenheit unseres Gemüthes. Gibt man uns die Puncte noch an bestimmten Orten; so wird uns dadurch auch die Größe der darzwischen liegenden Linie gegeben. Hierbey hat nun

die Einbildungskraft, wenn sie die empirische Construction zu Stande bringt, nur die kleinste Gelegenheit ihr freyes Spiel zu äussern. Wir fühlen es sogleich, ob die Anschauung ausser uns genau der reinen Anschauung in uns entspricht, die kleinste Abweichung wird bemerkt, und nur die völlige Uebereinstimmung beyder Anschauungen leistet uns Genüge. Hier das Mannichfaltige, die zwey Punkte nähmlich, auf verschiedene Weise zusammen zu setzen, ist nicht möglich: die Einbildungskraft ist gebunden durch die Regel, die ihr die reine Anschauung an die Hand gibt, mit der sie denn auch gleiche Schritte halten muss, wenn sie ihr zur Seite gehen will. Einheit, ohne Mannichfaltigkeit, fast ganz ohne freyes Spiel der Einbildungskraft; denn ihre ganze Freyheit besteht bloß darinn, daß sie die Linie von rechts nach links, oder verkehrt ziehen kann, und in beyden Fällen die reine Anschauung empirisch darstellt.

Je weiter hinauf wir in der Geometrie steigen, je mehr wir uns von der Construction der geraden Linie zu der der Dreyecke, der Polygone, der Kreise und der Körper wenden; desto

mehr freyes Spiel äußert auch die Einbildungskraft bey der empirischen Construction, desto mehr Mannichfaltigkeit stimmt zu einer Einheit zusammen, und desto mehr Schönheit finden wir in der Form. Ist gleich bey einem Dreyecke, dessen Seiten und Lage gegeben, die empirische Construction durch die reine Anschauung vollkommen bestimmt, engt dieß gleich die Freyheit der Einbildungskraft ziemlich ein; so ist es ihr doch erlaubt von welcher Seite sie will, und die Seite von welchem Puncte sie will, anzufangen, um das Dreyeck zu verzeichnen. Diese Freyheit, die hier die Einbildungskraft ausübt, gewährt, in Bezug auf die, welche sie bey der geraden Linie hat, eine sechsfach größere Mannichfaltigkeit, und der Anblick derselben zu einer Einheit verbunden, verträgt sich schon weit mehr mit dem Begriffe der Schönheit, als der der geraden Linie.

Mit der Vermehrung der Seitenzahl einer Figur, und vollends wenn diese, wie bey dem Kreise und der Kugel, bis zur Unendlichkeit anwächst, vermehrt sich auch, bey allem Zwange, das freye Spiel der Einbildungskraft, stimmt auch

mehr Mannichfaltiges zu einer Einheit zusammen, finden wir mehr Schönheit in ihr.

Aber hier hört auch die geometrische Construction auf: Kreis und Kugel, und was aus ihnen folgt, ist noch das einzige, das man geometrisch construiren kann; und hier auch hört der Zwang auf, den die reine Anschauung dem freyen Spiele der Einbildungskraft auflegt. Tief muß sie sich die Figur einer Ellipse, einer Parabel u. d. gl. einprägen, wenn sie im Stande seyn soll, das, was so ganz in der reinen Anschauung vor ihr stehet, empirisch darzustellen. Sie muß ihre ganze Spontanneität aufbiethen, um die Form festzuhalten, die ihr in der reinen Anschauung gegeben worden, und die sie nur stückweise, durch Ausbessern und Nachhelfen, nur mechanisch entwirft. Hier wird also schon mit vieler Freyheit gearbeitet, daher mehr Mannichfaltigkeit zu einer Einheit verbunden, und in dem Dargestellten mehr Schönheit bemerkt.

Vorzüglich aber taugen die Linien vom dritten und den höhern Graden — wozu auch Hogarths Wellenlinie gehört — uns in einer Figur, die sie enthält, die wahren Schönheitslinien zu

zeigen. Von ihnen vermag selbst die reine Anschauungsfähigkeit noch bey weitem nicht, das Bild mit Genauigkeit zu entwerfen. Der Geometer muß sich hier mit der algebraischen Formel, mit der symbolischen Erkenntniß begnügen: die Construction derselben läßt sich nur durch Abscissen und Ordinaten bewerkstelligen, und dieß beruht auf der Auflösung der höhern Gleichungen, die noch gefunden werden soll.

Der reinen Anschauung des Geometers sind demnach solche Linien nur in der Formel, nur symbolisch gegeben. Gelingt es nun der Einbildungskraft, ein Bild zu dem Gedanken des Geometers aufzufassen, und es, zu seiner Zufriedenheit, außer sich zu entwerfen; so hat sie hierbey vollkommene Freyheit ausgeübt, hat sie eine Mannichfaltigkeit von Theilen zu einer Einheit verbunden, und uns etwas geliefert, das wir schön finden können.

Freylich geht es auch bey der geraden Linie und dem Kreise an, sie frey, ohne Instrumente zu verzeichnen: das erste kann fast jeder Zeichner, und auf das letzte, weiß man, hat Albrecht Dürer sich viel eingebildet. Allein

man würde mich sehr missverstehen, wenn man glaubte, dass ich hiervon rede, und das freye Spiel der Einbildungskraft in die Entbehrung der Instrumente setzte. Bey der geraden Linie und dem Kreise steht das Bild alle Mahl fest und unbeweglich vor der reinen Anschauung: die Einbildungskraft muss ihm folgen, wenn sie es empirisch darstellen will, und sie mag Instrumente brauchen oder nicht, ist sie stets in ihrer Thätigkeit eingeengt. Bey den krummen Linien der höhern Grade aber liegt ihr in der reinen Anschauung selbst kein Bild als Muster zum Grunde ihrer Arbeit, sie arbeitet stets frey.

Ehe ich weiter gehe, muss ich etwas bemerken, das freylich bekannt genug ist, aber doch nicht ausser Acht gelassen werden darf. Für den Künstler nämlich hat der Raum nur Eine Dimension, nur Länge. Höhe und Breite kommen gar nicht in Anschlag. Wie krümmt sich der Muskel auf der Oberfläche im Körper des Laokoon? welche Linie beschreibt der Rücken des Torso? das sind die Fragen, auf deren Beantwortung der Künstler sein Augenmerk richtet, denn ihm ist alles blosser Umriss von Li-

nien, ohne Breite noch Höhe; und selbst die Vertheilung von Schatten und Licht ist so genau durch optische Regeln bestimmbar, und ergänzt bey'm Mahler nur die Linien, die der Bildhauer wirklich darstellt, dafs auch sie nicht als Ausnahme von der Regel angeführt werden kann.

Bey der empirischen Construction der Zeit hat es fast die nämliche Bewandniss, wie bey der des Raumes. So lange sie unter dem Gebieth der Algebra steht, so lange sie als blofse gerade Folge nacheinander fortfliefsender Zeitpunkte angeschauet wird, deren Menge vergröfsert oder verkleinert, vervielfältigt und getheilt werden kann; schränkt sich die ganze Freyheit der Einbildungskraft darauf ein, empirisch, entweder vorwärts, von der frühern Zeit zur spätern, oder von dieser zurück zur vergangenen, zu schreiten. Es ist Einerleyheit, ohne Mannichfaltiges, ohne Schönheit.

Schöner schon wird die empirische Construction der mit wirklichen Begebenheiten angefüllten Zeit. Ist die Einbildungskraft auch hier sehr gebunden durch die Facta, deren jede ihre bestimmte Stelle in der reinen Zeit einnehmen, kann sie gleich auch

hier nicht von ihrer völligen Freyheit Gebrauch machen; so ist es ihr doch vergönnt, von welcher Begebenheit, als dem Puncte in der Zeit, sie immer will, ihre Construction anzufangen, bald alles als Folge, bald alles als Ursache, und bald manches als Ursache und manches als Folge aufzufassen: es ist gleichviel für die Weltgeschichte, und für die Construction der reinen Zeit, ob von Adam an alle Begebenheiten als Folge, oder vom heutigen Tag an alles als Ursache, oder von Christi Geburth an manches als Ursache und manches als Folge betrachtet wird.

Den erwähnten Vortheil zur Aeufferung ihres freyen Spiels genießt die Einbildungskraft nur bey der empirischen Construction der geraden Linie in der Zeit, nicht bey der im Raume. Freylich ist es ihr auch hier erlaubt, von irgend einem Puncte mitten in der Linie anzufangen, und einen Theil derselben rechts, den andern links zu ziehen. Aber dadurch wird hier der Forderung der reinen Anschauung nicht Genüge geleistet. Sie fordert, wenn sie uns zwey bestimmte Puncte im Raume gibt, nicht bloß, daß der darzwischen liegende Raum erfüllt wer-

de, sondern dafs man bey der Erfüllung desselben fortschreite vom Anfangspuncte zum Endpuncte, ohne abzusetzen: sie will Eine Linie, nicht deren zwey construirt haben. Hingegen verlangt die reine Anschauung der geraden Zeitlinie nichts als eine Darstellung von Folgen, und da überläfst sie es dann der Einbildungskraft gern, wie und auf welche Art sie ihre Forderung befriedigt. *)

Aufser diesem Vortheile gibt der merkliche Unterschied zwischen der geraden Linie im Raume und der in der Zeit, der Einbildungskraft noch einen andern an die Hand. Wenn im Raume die reine Anschauung ihr das Bild einer geraden Linie zu verzeichnen aufgibt; so bleibt ihr weiter nichts zu thun übrig, als das Leere zwischen den beyden Puncten auszufüllen; und sie füllt es aus, durch das Fortfliessen eines Punctes, der mit dem übrigen, ausserhalb (über oder unter) der Linie befindlichen Raume in

*) *Die reine Anschauung der Zeitlinie fängt vom Ich an: alles Vorhergegangene heisst ihr Ursache, alles Zukünftige Folge. Jede andere Ordnung ist schon freyes Spiel der Einbildungskraft.*

gar keiner Verbindung steht. Bey der empirischen Construction der Zeitlinie hingegen füllt die Einbildungskraft das Leere zwischen den beyden Epochen durch Begebenheiten aus, und bey diesem Geschäfte muß sie ihre volle Thätigkeit in Spiel setzen. Die Begebenheiten stehen nicht so einsam, so abgeschnitten vor uns da, wie die Punkte im Raume: außer der chronologischen Folge gibt es auch noch synchronistische Nebenzweige, wodurch jede Begebenheit uns auf damit verwandte Begebenheiten hinzieht, und wo, durch das Affociations-Gesetz, die gerade Zeitlinie sich gleichsam in die Breite ausdehnt. Hier muß die Einbildungskraft alles Synchronistische gleichsam vertilgen, muß bloß das Chronologische festhalten, um durch dessen Construction der Forderung der reinen Zeitanschauung Genüge zu leisten, und muß, um dieß zu können, viel Thätigkeit, viel Freyheit ausüben: manches Getrennte setzt sie frey zusammen, manches in einander Laufende durchschneidet sie.

Daher ist selbst das Bild der geraden Zeitlinie, durch chronologische Begebenheiten in der Weltgeschichte construirt, nicht von aller Schön-

heit entblößt. Der starken Einengung ungeachtet, die die Einbildungskraft durch die Wirklichkeit der Facte leidet, bemerken wir doch, wie sie ihr freyes Spiel äußert, um abzulösen den chronologischen Faden von dem Knäuel des All der Begebenheiten, finden, und bloß durch sie, eine Mannichfaltigkeit zu einer Einheit verbunden, und finden Schönheit darinn. Nur für den, der schlechterdings nichts von der Geschichte weiß, drängt sich die lange Zeitlinie, die vor ihm verfließen, in einen Punct zusammen; und nur für den, der es nicht weiß, wie die gerade Zeitlinie durch das synchronistische Gewebe der Begebenheiten durchwirkt ist, und die Einbildungskraft allein es in feine Fäden aufzulösen vermag, nur für ihn gleicht der Anblick des Chronologischen der Geschichte, der geraden Raumlinie: für den ersten ist die Zeit leer an Begebenheiten, für den zweyten sind die Begebenheiten entblößt von Schönheit.

Vollends aber wenn die Einbildungskraft die reine Anschauung der geraden Zeitlinie durch Facta construirt, die ihr nicht gegeben sind, wenn sie alles Synchronistische der Wirklich-

keit gleichsam zu vertilgen strebt, um einen neuen Nebenzweig auf den Hauptstamm der Geschichte zu pfropfen, und Begebenheiten erfinnt, die, durch ihre innere Möglichkeit, an irgend einem Orte der Welt eine chronologische Construction der Zeit hätten abgeben können; — wenn sie das thut, arbeitet sie mit völliger Freyheit, erzeugt sie selbst das Mannichfaltige, um es zu einer Einheit zu verbinden, und stellt uns dadurch etwas auf, das schön werden kann.

Die empirische Construction der reinen Zeit, als der formalen Bedingung aller Anschauungen, schränkt sich aber nicht bloß auf die Darstellung von Begebenheiten ein. Wenn die reine Anschauung des Raumes bloß durch sichtbare, oder höchstens fühlbare (*ex tactu externo*) Gegenstände empirisch construirt werden kann; verträgt sich die empirische Construction der reinen Zeit mit den Objecten fast aller Sinne, und das Gesicht, das Gehör und das Gefühl (*tactus internus*) liefern uns Mittel, dieß ins Werk zu setzen.

Begebenheiten überhaupt sind die Objecte des innern Gefühls, und wie durch sie die reine Zeitlinie empirisch construirt werde, und wenn die Construction Schönheit gewähren könne, ist schon gezeigt worden: sie ist um so schöner, je weniger die Einbildungskraft durch das Mathematische der geraden Zeitlinie, und durch die Wirklichkeit der Facta, in ihrem freyen Spiele gestört wird.

Aber auch von der Construction durch das Gehör scheint der Satz zu gelten: daß je weniger der Algebraist sich im Stande befindet, mit der Einbildungskraft gleiche Schritte zu halten, je weiter sich seine Formeln, durch geometrische Figuren dargestellt, von der geraden Linie entfernen, und je weniger diese Formeln die Thätigkeit der Einbildungskraft umfassen; desto freyer arbeitet sie, desto größere Mannichfaltigkeit entdecken wir in einer Einheit zusammengestellt, und desto schöner finden wir auch das Werk.

In der That confiruiren die Schläge einer Glocke von gleichem Tone, gleicher Stärke und gleichen Intervallen die reine Anschauung der

Zeit, durch eine gerade Linie fürs Ohr: wenigstens würde sie der Geometer durch eine Reihe gleichweit von einander abstehender und in gerader Linie liegender Punkte sichtlich vorstellen. Sie enthalten nicht das mindeste von Schönheit in sich, da die Einbildungskraft, durch die reine, mathematische Anschauung der Zeit, gänzlich in ihrem freyen Spiele gehindert wird. Die reine Anschauung der Zeit verlangt eine Reihe von Folgen; und hier wird dieser Forderung streng Genüge geleistet: Ein Schlag folgt dem andern, der erste stets als Ursache zu der bestimmten Stelle, die der zweyte in der Zeit einnimmt, ohne einmahl hier, wie dort bey der geraden Linie im Raume, die Ordnung umkehren zu können. Sie folgen daher bloß aufeinander, ohne Mannichfaltigkeit, ohne Schönheit.

Verwandeln sich diese eintönigen Schläge in Octaven, die in bestimmten Intervallen auf einander folgen; so ist freylich auch hier noch wenig, aber doch bey weitem mehr Spielraum für die Einbildungskraft gelassen. Die Octaven stehen in dem Verhältniß wie 1:2 zu einander, ihre geometrische Construction bildet, bey in

eben dem Verhältniß stehenden Intervallen, ein Dreyeck; *) und von diesem gehörten Dreyecke gilt alles, was oben von dem gesehenen erinnert worden ist. Die Einbildungskraft hat hier die Freyheit, von der höhern Octave zur tiefern hinab - oder verkehrt hinaufzusteigen, und in beyden Fällen bleibt die Construction der reinen Zeit die nämliche. Aber eben durch diese Freyheit, durch diese Einsicht, daß es nur auf sie ankomme, die eine Ordnung der andern vorzuziehen, finden wir, daß die Einbildungskraft eigenthätig eine Mannichfaltigkeit zu einer Einheit verbinde, und finden Schönheit in dieser Verbindung.

Ich könnte weiter gehen und zeigen, wie die Accorde, die man Consonanzen nennt, sich durch algebraische Ausdrücke und Linien vom zweyten Grade construiren lassen, indess die Dissonanzen, vornehmlich nach Eulers Methode

*) Wenn man nämlich auf einer Abscissenlinie die Intervallen nimmt, und die Ordinaten in dem Verhältniß der Octaven senkrecht errichtet, so drückt die Hypothenuse dieses Dreyecks eine durch die beyden Seiten desselben hervorgebrachte Construction der reinen Zeit aus.

die Septime aufzunehmen, *) Linien und Formeln vom dritten und höhern Graden erfordern. Ich könnte dadurch ziemlich einleuchtend darthun, wie mit dem höhern Grade der hörbaren Zeitlinie, die die Construction fordert, auch die Einbildungskraft immer mehr Freyheit erhalte, und wir mehr Schönheit in dieser Construction entdecken. Allein ausser dass dies mich in Rechnungen verwickeln würde, die hier nicht ganz an ihrem Orte wären, ist, zu meiner Absicht, das Hinweisen auf den Hauptgedanken eine hinreichende Rechtfertigung der folgenden Eintheilung der schönen Künste, und ich erspare mir den förmlichen Beweis der jetzt gewagten Behauptung auf eine andere Gelegenheit.

So lange noch die Mathematik ein reines Bild für die hörbare, empirische Construction der Zeit liefert, so lange diese Construction also nur vermittelt des Rhythmus und der Melodie

B 2

*) *S. Memoires de l'acad. royale des sciences & belles - lettres de Berlin 1764. p. 177. wo Euler diesen Vorschlag, und noch einen andern thut, der jetzt hier ausgeführt worden: das System nämlich in eine diatonische Leiter von 24 Tönen zu zerlegen.*

geschieht, hat die Einbildungskraft wenig Freyheit, und ist auch wenig Schönheit in ihrer Arbeit zu finden: sie ist gebunden durch die Regeln des reinen Satzes und der Temperatur. Nimmt aber die Einbildungskraft auch Harmonie, in der weitesten Bedeutung, in ihre Construction auf, verbindet sie die Mannichfaltigkeit der Instrumente und der Stimmen damit; so hat die reine Anschauung gar kein Bild aufzuweisen, das mit diesem Spiele der Einbildungskraft Aehnlichkeit hätte. Wir finden hier die Freyheit im höchsten Grade ausgeübt, die größte Mannichfaltigkeit in der Einheit dargestellt, die größte Schönheit.

Die sichtbare Construction der Zeit folgt eben diesen Regeln, und auch sie enthält mehr Schönheit, je weiter sie sich von der Mathematik entfernt, und je mehr die Einbildungskraft ohne ein, von jener Wissenschaft ihr untergelegtes Bild, arbeiten, und ihr freyes Spiel äußern kann.

Sichtbar wird die Zeit durch Bewegung im Räume construirt. Aber hier gibt es zu unterscheiden. Entweder wird auf den Raum Rück-

sicht genommen, in dem die Bewegung geschieht; oder der Raum wird ganz außer Acht gelassen. Im ersten Falle mißt man die Zeit durch die Geschwindigkeit, mit der ein bewegter Punct auf den andern in einem gewissen Raume folgt; im andern Falle bloß dadurch, daß man erwägt, auf welche Weise uns verschiedene Dinge einfacher Art nach und nach zum Vorschein kommen.

Die Sonne, die am Himmel nach und nach irgend einen Parallelkreis beschreibt, oder ihr Schatten, der uns auf der Sonnenuhre die Stunden anzeigt, construiren die Zeit durch sichtbare Gegenstände, durch den Raum, der mit gleichförmiger Geschwindigkeit beschrieben wird. Aber hierbey hat die Einbildungskraft gar keine Freyheit: sie mißt die Zeit nach bloß phoronometrischen Regeln, und setzt eine Folge von Räumen so zusammen, wie die Zeitfolge in der reinen Anschauung es verlangt.

Wird aber die Zeit durch eine Reihe Menschen, eine Armée, die in Zügen marschirt, sichthar dargestellt; so fühlt die Einbildungskraft hierbey schon mehr Freyheit, und der Beobach-

ter mehr Schönheit. Die Züge können aus weniger Rotten bestehen, daher die Distanzen kleiner seyn; und wenn die Einbildungskraft eine Ordnung der andern vorzieht, kann das nur bloß durch ihre Freyheit geschehen.

Freylich trifft man hier auch noch wenig von Schönheit an, da, bey gleichen Distanzen, eine gerade Linie beschrieben wird, die man bloß vor- oder rückwärts gehen lassen kann. Selbst bey den Parallelbewegungen der Treffen, den Centralschwenkungen und Evolutionen, ist die Einbildungskraft noch immer zu sehr durch das Bild eingeengt, das ihr die Mathematik liefert, um bey dieser Construction mehr Freyheit ausüben zu können, als bey der Verzeichnung geometrischer Figuren vom zweyten Grade.

Steigt nun die Einbildungskraft von dieser elementar-geometrischen sichtbaren Construction der Zeit, zu dem Minuet, dem Dreytanze, der kleinen Achte, der Chainé u. s. w. auf; so werden hier stets Linien zur sichtbaren Zeitbestimmung beschrieben, die zu den höhern Graden gehören, bey denen sie dann auch ein freyeres Spiel äußern und mehr Schönheit fühlen kann.

Vollends aber liefert die Mathematik, zur sichtbaren Zeitbestimmung im Ballet, nicht das mindeste reine Bild. Ist es gleich möglich, von jedem einzelnen Tanze die Formen mechanisch zu verzeichnen; so durchkreuzen sich doch hier, vorzüglich wenn Noverre's Geist darinn herrscht, Linien, nicht symmetrisch, nicht so, daß der Mathematiker sich ein reines Bild davon entwerfen könnte, sondern so wie die Einbildungskraft sie als freyes Spiel faßt, und aus dieser Mannichfaltigkeit ein schönes Ganzes zusammensetzt.

Die andere Art, wie die Zeit sichtbar dargestellt wird, ist, wie wir schon erwähnt, wenn man erwägt, wie verschiedene Dinge einfacher Art uns nach und nach zum Vorschein kommen. Die Dinge müssen verschieden, und von einfacher Art seyn. Denn Dinge, die in allen äußern Merkmalen einerley sind, geben gar keine empirische Construction der Zeit. Die völlige Einerleyheit mehrerer Dinge wird nur durch deren Folge in der reinen Zeit als verschieden erkannt, und daher von uns gar nicht empirisch erkannt. Von ihnen gilt Leibnitzens Satz des Nichtzuunterscheidenden in seiner völligen Strenge,

und wir würden solche Dinge gar nicht unterscheiden, wenn wir nicht, durch die subjective Beschaffenheit des innern Sinnes gezwungen wären, sie in verschiedenen Zeiten zu sehen. Eine Menge vollkommen gleicher, schwarzer Tafeln, die man uns einzeln, nach und nach, so vor das Auge schiebt, daß das Wegnehmen der ersten und das Hinstellen der zweyten nicht bemerkt werden kann, mißt die Zeit gar nicht empirisch: es ist eine bloße Zeitfolge, ohne Abschnitte in der Zeit.

Die Dinge, die uns die Zeit sichtbar construiren sollen, müssen aber auch in der That einfacher Art, oder von der Beschaffenheit seyn, daß ihr Anblick uns einfache Begriffe liefert. Denn wären sie selbst mannichfaltig; so würde die Auffassung des Mannichfaltigen, das sie enthalten, selbst eine Zeit erfordern, und die Art, wie sie uns nach und nach zum Vorschein kämen, gäbe nun kein genaues Maas für die Zeit: zu dem Intervall zweyer sich folgender Erscheinungen müßte auch die Zeit gerechnet werden, die während der Auffassung des Mannichfaltigen der ersten verfloss, die aber, weil die Dinge

verschieden seyn müssen, ganz unbestimmbar bleibt, und daher auch die Intervalle unbestimmt läßt. Wenn mehrere, verschieden gekleidete Personen in gleichen Distanzen vor mir stehen, kann ich, wenn ich sie genau betrachte, keinesweges verlangen, daß die Zeiten des Ueberganges von der Betrachtung der einen zur andern, in dem Verhältniß der Räume geschehen soll, in welchen sie von einander stehen, da ich bey der größern mir dargebotenen Mannichfaltigkeit länger verweilen muß, als bey der kleinern.

Sollen daher die sichtbaren Gegenstände verschieden, und auch einfacher Art seyn, so können uns nur die Farben zur sichtbaren Construction der Zeit dienen. Aber das ist noch nicht hinreichend. Verschiedene Farben, wie sie sich in einander verlieren, oder einander heben, Farben in Ruhe, haben zu diesem Endzwecke auch keine Brauchbarkeit. Ihre Folge wird im ersten Falle bloß als Einheit, im zweyten bloß als Verschiedenheit betrachtet, und in beyden Fällen nimmt man gar nicht auf die Zeit Rücksicht, in der sie auf einander folgen. Der An-

blick des wirklichen Regenbogens gibt für die Zeit eben so wenig ein Maafs ab, als eine bunt durch einander geordnete Mustercarte von gefärbten Zeugen. Es wird hierbey blofs das Materielle nicht das Formale der Farben beobachtet; und nur das letzte kann zum Maafse für die Zeit brauchbar seyn.

Farben in Bewegung also, ein Farbenclavier könnte uns die Zeit sichtbar construiren; und von ihm würde zum Theil das gelten, was wir oben von der hörbaren Construction der Zeit gesagt haben. Denn auch die Farben laufen in Octaven, und auch bey ihnen läfst sich Rhythmus, Melodie, und etwas von Harmonie anbringen. Aber da die Harmonie, vermöge der Beschaffenheit unseres Auges, das die Gegenstände, die es bemerken soll, immer innerhalb eines bestimmten Winkels sehen muß, — da die Harmonie sich also nie bis zum Accompanement und der vollständigen Partitur erheben kann; so wird hier die Einbildungskraft, durch Vorschriften der Mathematik, stets in ihrem freyen Spiele gehemmt, die Mannichfaltig-

keit kann nicht groß, die Schönheit nicht son-
derlich seyn.

Aus allem diesen scheint mir nun zu folgen,
daß die Mathematik und die schönen Künste
sich mit einem und dem nämlichen Gegenstande
beschäftigen: mit der empirischen Construction
der beyden Formen unserer Sinnlichkeit, Raum
und Zeit. Hier wie dort stellen wir außer uns
dar, was in uns daftand, damit es dann auch
in dem Gemüthe anderer Menschen so daftehen
möge, wie es außer ihm dargestellt worden.
Indeß aber die empirische Verzeichnung des
Mathematikers, durch die Nothwendigkeit der
Construction *a priori*, stets auf Erkenntniß wirkt,
stets zu dem Begriff eine ihm entsprechende
reine Anschauung in dem Gemüthe anderer Men-
schen entstehen macht, und es ihr daher nie
fehlen kann, ihren Zweck zu erreichen; muß
die Einbildungskraft lange zweifeln, ob ihr dieß
Geschäft nur von Ferne gelingen werde. Die
Formen, die sie zur Darstellung wählt, stehen
nicht mehr rein, nicht nothwendig in dem Ge-
müthe des Künstlers, die Construction *a priori*
versagt ihr ihre Dienste bey der Zusammen-

setzung derselben, und sie muß mit Freyheit ein Bild entwerfen. Welche Arbeit für den Künstler, bis er diese Zusammensetzung zu Stande bringt, bis er sie aus sich hinauszaubert, um sie so ganz ins Leben zu schicken, wie sie in seinem Gemüthe begraben lag, und endlich bis er bewirkt, daß sie sich in das Gemüth anderer Menschen sanft und doch fest genug einschleiche, um keinen von den Umrissen beschädigen oder verloren gehen zu lassen, die sie bey ihm hatte. Ist er auch glücklich genug, das Bild, das ihm die Einbildungskraft darbietet, festzuhalten und alle seine mannichfaltigen Krümmungen aus einander gewunden, deutlich anzuschauen; ist gleich sein Arm geschickt, und der Stoff, in dem er arbeitet, folgsam genug, jeden Eindruck so von sich zu geben, so aufzunehmen, wie die Einbildungskraft es will: so bleibt ihm doch der groſse Zweifel übrig, ob die Einbildungskraft des Beurtheilers ihm überall nachgehen, und jede Spur verfolgen werde, die er betreten hat. Eben weil er frey arbeitete, und nach Willkühr verband, muß er mehr als der Mathematiker besorgen, aus Mangel an Willen, sich in

dem Gemüthe anderer Menschen nicht festsetzen, nicht verständlich machen zu können. Die subjective Beschaffenheit unserer Sinnlichkeit in Betracht der nöthwendigen Construction der Formen, ist in allen Menschen gleich: sie müssen aufnehmen, was ihnen gegeben wird, als Ganzes zusammenfassen, was ihnen als Ganzes dargestellt wird. Die willkührliche Verbindung derselben, die Gabe in ihr ein Ganzes zu erkennen, hängt von der subjectiven Beschaffenheit der Einbildungskraft eines jeden einzelnen Menschen, und von dem Willen ab, das Ganze zu umfassen, und beydes ist in allen Menschen verschieden:

Da nun beyde, die Mathematik sowohl als die schönen Künste, sich mit der Construction der Formen der Sinnlichkeit beschäftigen, und es nicht mehr als zwey solcher Formen gibt; so kann es auch nur dreyerley Arten geben, sie empirisch darzustellen:

In der That ist es in der Mathematik nur auf dreyerley Arten möglich, diefs zu leisten. Die reinen Anschauungen des Raumes werden durch Figuren in der Geometrie, die der Zeit

durch symbolische Zeichen in der Algebra , und die des Raumes und der Zeit zugleich durch das Maschinenwesen in der Mechanik empirisch construirt.

Daraus folgt die Eintheilung der schönen Künste, in:

- I. Schöne Künste des Raumes.
- II. Schöne Künste der Zeit.
- III. Schöne Künste des Raumes und der Zeit.

* * *

I.

Schöne Künste des Raumes,

Sind solche, bey denen die Einbildungskraft mannichfaltige, von der reinen Anschauung ihr nothwendig gegebne räumliche Figuren, mit Freyheit zu einem reinen Ganzen zusammensetzt, und es dann empirisch darstellt. Dahin gehören:

A. Darstellungen von Ganzen, in denen die reine Anschauung alle drey Ausmessungen erkennt, oder Plastik.

B. Darstellungen von Ganzen, in denen die reine Anschauung nur zwey Ausmessungen entdeckt, oder Zeichenkunst.

C. Darstellungen von Ganzen, in denen die reine Anschauung nur eine Ausmessung verfolgt, oder **Kaligraphie**.

Die Plastik, *A*, theilt sich abermahls, in:

a. Darstellungen von Ganzen, in denen jeder der drey Dimensionen eine krumme Linie wenigstens vom dritten Grade bildet, und heisst dann **Bildhauerkunst** im eigentlichen Verstande, in so fern sie sich mit der Darstellung von Gegenständen der Natur beschäftigt.

b. Darstellungen von Ganzen, in denen jeder der drey Dimensionen keine Linie enthält, die über den zweyten Grad steigt, **Baukunst**.

Die Zeichenkunst, *B*, hat ebenfalls zwey Abtheilungen. Sie beschäftigt sich entweder mit:

a. Darstellungen von Ganzen zweyer Dimensionen, in denen aber die dritte Dimension, durch die bekannte Wirkung von Licht und Schatten, zum Scheine ersetzt wird, und heisst **Malerkunst**, oder mit:

b. Darstellungen von Ganzen zweyer Dimensionen, in denen die dritte Dimension ganz außer Acht gelassen wird: **Gartenkunst.**

Die Kaligraphie, C, könnte man eintheilen, in:

a. Darstellungen von Buchstaben als Ganzen, in denen nur die gerade Linie und der halbe Zirkel vorkommen: **gemeine Schreibekunst.**

b. Darstellungen von Buchstaben als Ganzen, zu deren Verzierung Linien von höhern Graden angewandt werden. **Eigentliche Kaligraphie.**

II.

Schöne Künste der Zeit,

Sind solche, bey denen die Einbildungskraft mannichfaltige, von der reinen Anschauung ihr nothwendig gegebne Zeitfolgen, mit Freyheit zu einem reinen Ganzen verbindet, und es dann empirisch darstellt. Dahin gehören:

A. Darstellungen von Ganzen, in denen die reine Anschauung der Zeit durch das Gefühl

(*tactus internus*) empirisch construirt wird;

Dichtkunst.

B. Darstellungen von Ganzen, in denen die reine Anschauung der Zeit durch das Gehör empirisch construirt wird. Tonkunst.

C. Darstellungen von Ganzen, in denen die reine Anschauung der Zeit durch das Gesicht construirt wird. Farbengebung. *)

III.

Schöne Künste des Raumes und der Zeit.

Sind solche, in denen die Einbildungskraft mannichfaltige, von der reinen Anschauung ihr

*) Dass A. und B. Unterabtheilungen haben, und welche es sind, weiß jeder, oder kann jeder wissen, der sich die Mühe gibt, eine Kritik des Geschmacks nachzuschlagen. Auch versteht es sich von selbst, dass in C. nur von der Construction der Zeit durch das Gesicht die Rede ist, bey der man den Raum ganz außer Acht lässt. Sollten wir mit der Zeit noch so weit kommen, den Geschmacks- oder Geruchsfinn so zu verfeinern, dass wir die Gesetze erkennen, wie Speisen oder Gerüche auf einander folgen müssen, um eine Art von Harmonie zu bilden; so würde dann diese Rubrik um zwey Abtheilungen vermehrt werden.

nothwendig gegebne räumliche Figuren und Zeitfolgen, mit Freyheit zu einem Ganzen zusammensetzt, und als empirisch darstellt. Dahin gehören:

A. Darstellungen von Ganzen, in denen die reine Anschauung der Zeit durch eine Folge solcher Linien im Raume sichtbar construirt wird, deren jede wenigstens vom dritten Grade ist. **Tanzkunst.**

B. Darstellungen von Ganzen, in denen die reine Anschauung der Zeit durch eine Folge von Begebenheiten im Raume für das Gefühl construirt wird. **Schauspielerkunst.**

C. Darstellungen von Ganzen, in denen die reine Anschauung des Raumes und der Zeit durch Mahlerey und einen Wechsel von Licht construirt wird. **Die Kunst der optischen Beleuchtung.**

Die Tanzkunst, **A**, theilt sich abermahls in:

a. Darstellungen von Ganzen, in denen der Raum, auf welchem die Folge der Linien dargestellt wird, nur zwey Dimensionen, und jede Dimension einen höhern

Grad hat, als den zweyten. **Gemeine Tanzkunst.**

b. Darstellungen von Ganzen, in denen die im Raume beschriebene Linien plastischer Art sind. **Höhere Tanzkunst.**

Die Schauspielerkunst, *B*, wird eingetheilt, in:

a. Darstellungen von Begebenheiten, deren Succession, sowohl hörbar in der Zeit, als durch eine, ihnen entsprechende Plastik im Raume, für das Gefühl construirt wird.

Eigentliche Schauspielerkunst

b. Darstellungen von Begebenheiten, deren Succession bloß durch eine ihnen entsprechende Plastik im Raume für das Gefühl construirt wird. **Mimik.**

Die Kunst der optischen Beleuchtung, *C*, theilt sich in:

a. Darstellungen von Ganzen, in denen die Malerey durch den Wechsel von Licht hervorgebracht wird. **Feuerwerkerkunst.**

b. Darstellungen von Ganzen, in denen der Wechsel von Licht nur dient, einen Wechsel in der Malerey hervorzubringen. **Die**

eigentliche Kunst der optischen Beleuchtung. *)

*) Die Schwierigkeit, die gewöhnlichen Erklärungen mit diesen zu vereinigen, wird sich hoffentlich in der Folge grösstentheils heben. Noch muss ich bemerken, dass in I. der Raum als Qualität, in II. die Zeit als Quantität, und in III. die Relation von Zeit zu Raum erwogen wird. Die Kategorie Modalität ist hier nicht brauchbar, da sie nur einen Eintheilungsgrund von der Art hernehmen könnte, wie eine Kunst von uns aufgenommen wird, auf uns wirkt; hier aber nur von den Objecten die Rede ist, die sie darstellen soll. Meine Eintheilung ist daher nicht ganz rapsodisch; und wenn in ihr doch vielleicht manche Kunst vermisst werden sollte; so rührt es daher, entweder weil sie schon zu einer oder der andern gehört, die angeführt worden, oder auch weil ich vielleicht die Kunst für keine Kunst halte. So zähle ich die Declamation bloss zur Tonkunst: und die Beredsamkeit gehört entweder zur Logik, Tonkunst und Mimik, oder wenn die erste fehlt, zur Schauspielerkunst.

Zweyter Beytrag.

(Ueber die Künfte des Raumes überhaupt.)

So wie ich die Vorstellungsart im vorigen Beytrage gefasst zu haben glaube, kann die Einbildungskraft bey der Erzeugung eines Kunstwerkes auf eine doppelte Art ihr freyes Spiel äußern: sie kann erstlich solche Linien auffassen, die den zweyten Grad übersteigen; und zweyten aus ihnen ein Ganzes frey zusammensetzen.

Nicht immer brauchen beyde Arten zusammen zu treffen, wie die Folge zeigen wird; und daher entspringt eine dreyfache Verschiedenheit in Betracht der Erzeugnisse der Kunst und ihrer Wirkung auf das Gemüth des Menschen. Denn entweder ist zwar jede Linie eines Kunstwerkes mit Freyheit entworfen, ist sie wenigstens vom dritten Grade, aber in der Composition durfte die Einbildungskraft kein freyes Spiel

äußern; oder jede einzelne Linie verräth nichts von Freyheit, weil sie unter den dritten Grad fällt, dahingegen die Composition von Freyheit zeigt; oder endlich trifft beydes zusammen, und jede einzelne Linie sowohl, als die Zusammensetzung des Ganzen, tragen die Spuren von der Freyheit der Einbildungskraft an sich.

So allgemein diese Verschiedenheit auch ist, und so sehr sie vielleicht auch auf alle Künste anwendbar befunden werden dürfte; so sehr muß ich mich doch hier bloß auf die Künste des Raumes beschränken, weil es von ihnen einleuchtet, daß einige Erzeugnisse derselben ihre Schönheit bloß dem freyen Spiele zu verdanken haben, das die Einbildungskraft bey der Auffassung des Ganzen äußert. Die Linien, woraus das Ganze besteht, zeigen nicht die mindeste Spur von einem freyen Spiele der Einbildungskraft.

Die Baukunst — als solche, und wenn man die zur Zierde angebrachten Bildsäulen und Basreliefs abrechnet, die ihr nicht eigenthümlich sind — gehört gewiß hieher. Die besten Kragsteine, Triglyphen, das Laubwerk und die

Schnecken, lassen sich alle nach der Schiene und dem Zirkel aufreißen, und die Einbildungskraft, durch das angenommene Modul bestimmt, muß nach streng mathematischen Regeln verfahren. Selbst der Ablauf und der Abfall der Säulen, bilden nur gebrochene Linien, die minder steif als die geraden Linien sind, bey weitem aber noch nichts von Freyheit der Einbildungskraft verrathen.

Die ganze Schönheit eines Gebäudes beruhet theils, wie ich anderswo gezeigt habe, auf der Einheit der Idee, theils aber auf der Symmetrie. Was ist Symmetrie?

Symmetrie und Ordnung, zwey Begriffe, die der Geschmack sehr leicht versteht, aus denen aber der Mathematiker gar nicht recht weiß, was er machen soll. Ihm ist alles und nichts Ordnung und Symmetrie. Sobald er für jedes Glied einer Reihe das Gesetz anzugeben versteht, nach welchem es aus dem vorhergehenden, und das nachgehende aus ihm folgt, hat die Reihe Ordnung, ist das nach ihr Geordnete symmetrisch geordnet. Eine Menge Kugeln, wie eine Pyramide aufgehäuft, und die von oben

herab, sich nach den Zahlen 1. 4. 9. &c. erweitert, liefert ihm ein Gesetz, das er ordentlich nennen kann. Aber nicht minder findet er ein Gesetz für Stühle, die etwa nach den Zahlen 9. 25. 47. 75. &c. hintereinander stünden. Dem Geschmacke hingegen ist die letzt erwähnte Stellung gar keine Ordnung: symmetrisch nennt er sie gewiss nicht. Nur dann, wenn er das Gesetz leicht faßt, wenn er nicht mühsam darnach suchen muß, wenn er bemerken, oder sich wenigstens bereden kann, daß es der tändelnden Einbildungskraft nicht von der stets ernst beschäftigten Mathematik verboten ward, ihr Spiel frey zu betreiben; nur dann befriedigt ihn ihr Werk, nur dann findet er die Anordnung der Theile symmetrisch und schön.

Ist demnach Symmetrie nichts anders als die freye Verbindung mehrerer Theile zu einem leicht übersehbaren Ganzen, und beruht hierauf die Schönheit eines Gebäudes; so giebt mir dieß einen neuen Beweis von zwey hier schon behaupteten Sätzen. Erstlich, daß wir nur dann das freye Spiel der Einbildungskraft er-

kennen, wenn wir sie nicht durch mathematische Regeln gebunden finden; und zweytens, daß die Baukunst nicht in Betracht der einzelnen Linien, sondern der Zusammensetzung derselben eine freye Kunst sey.

In der That wage man es einmahl ein Gebäude aufzuführen, in welchem hier sieben, dort neun, und weiter unten elf Säulen stehen. So leicht es auch dem Mathematiker fällt hier eine Einheit zu entdecken; so sehr verwirft der Geschmack diese Anordnung. Er fühlt es, wie wenig die Einbildungskraft ohne Hülfe der Algebra im Stande ist, das Gesetz zusammen zu fassen, fühlt es, wie wenig sie sich hier ihrem Spiele mit Freyheit überlassen darf, wenn sie die Einheit nicht verlieren will, und findet die Anordnung nicht symmetrisch. Großvielleicht würde man ein solches Gebäude heißen, nie aber schön.

Das Nämliche gilt von den Distanzen der Säulen von einander. Sind diese nicht durchgehends gleich, müßte erst die Algebra zu Hülfe eilen, um ein Gesetz für diese Abstände zu berechnen; so geht für den Geschmack alle

Freyheit der Einbildungskraft, und mit ihr die Symmetrie, die Schönheit verlohren.

Von der andern Seite ist diese strenge Beobachtung der Symmetrie nur in der Baukunst von Wichtigkeit. In den übrigen Künsten des Raumes, in denen selbst die einzelnen Linien von dem freyen Spiele der Einbildungskraft zeigen, werden wir weiter unten sehen, bekümmert sich der Geschmack gar nicht ängstlich um die leichte Auffassung der Anordnung: ja, es erwächst dort, aus der Vernachlässigung der strengen Symmetrie, nicht selten die größte Schönheit. Hier aber in der Baukunst, wo jede einzelne Linie uns auf Mathematik hinweist, wo wir sehen, daß es dem Künstler keinen Augenblick vergönnt war, sich von der Regel zu entfernen; hier verlangen wir wenigstens eine Anordnung der Theile zu finden, die das Spiel unserer Einbildungskraft so leicht mache, daß wir es für frey halten können. Zu allem, was wir Symmetrie nennen, liefert die Algebra freylich Formeln, aber sie sind so leicht, die Einbildungskraft bedarf ihrer so wenig, daß sie auch ohne dieselben, gleichsam spielend das

Ganze zusammenfaßt. Sie fühlt sich daher hier eben so frey, wie bey Arbeiten, in denen sie mehr leistet als die Algebra zu lehren vermag.

Das freye Spiel, das die Einbildungskraft in der Baukunst äussern kann, ist daher nicht sonderlich groß. Denn selbst das, worinn sie frey zu seyn scheint, die Composition, beruht, wie wir gesehen, mehr auf leichtes als freyes Spiel: Alles in ihr ist mathematisch, oder läßt sich durch aus den Anfangsgründen der Mathematik geschöpfte Regeln, bewirken. Dafür aber genießt sie des Vortheils, daß sie stets freye Kunst bleiben wird. Mag doch immer die schönste Façade nach streng geometrischen Regeln construirt werden können, und vielleicht wirklich construirt werden; wir fühlen hier den Zwang nicht. Denn wir sind überzeugt, daß die Einbildungskraft Stärke genug besitze, um solche leichte Operationen der Mathematik, wie die Symmetrie fordert, auch regelfrey zu Stande zu bringen.

Mit der eigentlichen Bildhauerkunst, in so fern sie einzelne Gegenstände aus dem Naturreiche darstellt, verhält es sich bey weitem

nicht so. Hier muß, wenn wir das Werk schön finden sollen, jede einzelne Linie wenigstens vom dritten Grade seyn, und das freye Spiel der Einbildungskraft verrathen. Die Zusammensetzung dieser Linien zu einem Ganzen hingegen, zeigt von keiner Freyheit der Einbildungskraft, ist stets durch etwas bestimmt: — durch das, was er vorstellen soll.

Der Bildhauer, der eine einzelne Figur entwirft, kann nur dreyerley beabsichtigen. Er will entweder etwas Concertes, oder etwas Allgemeines, und dieses letzte abermahls entweder als Subject, oder als Prädicat darstellen. Bleiben wir, um ein Beyspiel zu wählen, bloß beym Menschen stehen. Entweder also des Künstlers Absicht geht dahin einen Menschen zu bilden, der ihm als Modell sitzt; oder einen Menschen überhaupt, wie ihn die Einbildungskraft, dem Begriffe gemäß, faßt; oder endlich eine Eigenschaft des Menschen in ihrer Allgemeinheit, wie z. B. die Schönheit.

Dafs die Einbildungskraft in dem ersten Falle nur in der Auffassung der Linien, und nicht in der Composition ihr Spiel frey betrei-

ben müsse, bedarf wohl der Erinnerung nicht. Das Modell beschränkt sie, zeigt ihr genau an, wie die Theile neben einander liegen, und läßt ihr nicht die mindeste Freyheit von demselben abzuweichen, wenn sie nicht auch zugleich den Zweck ihrer Arbeit vereiteln will.

Nur die Auffassung der Linien selbst, aus denen der menschliche Körper bestehet, und deren keine zu den geometrischen des zweyten Grades gehört, nur diese muß mit Freyheit der Einbildungskraft geschehen. Dieß zu leisten, sieht sie keinen andern Weg vor sich offen: die reine, nothwendige Anschauung, die ihr sonst als Wegweiser diene, verläßt sie hier. Immerhin mag ihr in dem wirklichen Menschen, den sie bildet, ein Muster von der Linie vorliegen, das sie genau nachahmen muß: sie formt diese Linie nicht ab, sondern drückt sie gleichsam dem Gemüthe ein, und hauet sie aus diesem in den Stein, durch ihre eigene Thätigkeit.

Wäre es daher in der Natur wirklich anzutreffen, was ihr Dürer und Lomazzo *) andich-

*) Hogarths Spott über Dürer ist gegründet, denn wirklich gibt es nichts steiferes als

teten, fände es sich wirklich, was diese Männer — ganz ihrem Zeitalter gemäfs, das sogar

die Figuren, die er in seinem *Buche: Opera Alberti Dureri Nürnberg in An. 1525 und 1528. nach dem Massstabe zeichnet, und wo jede Bildsäule, einer wahren Säule ähnlicher, als einem Menschen sieht. Nur kann ich den Grund zu seinem Spotte aus zwey Ursachen nicht ganz billigen. In seiner *Analyse of beauty, London 1753. pref. 9. sagt er: "Whilst Albert Durer, who drew mathematically never so much as deviated into grace, which he must sometimes have done in copying the life, if he had not been fetter'd with his own impracticable rules of proportion."* Denn erstlich ist Hogarths Vorschlag den Menschen in lauter kleine Würfel zu zerlegen, nicht um ein Haar breit besser, als Dürers *Diatefferon*: beydes hebt das freye Spiel der Einbildungskraft auf. Zweytens, aber liegt das Steife in Dürers Figuren nicht blos in seiner mathematischen Methode, sondern blos darinn, daß er alle Linien des menschlichen Körpers in Kreise und geraden Linien auflöste. Die Lippe des Menschen, deren Umriss unstreitig eine doppelte Cycloide mit ihrem Einbiegungspunct bildet, wird bey ihm gerade wie der Ablauf einer Säule mit dem darauf befindlichen Wulst verzeichnet, und der Männerkopf ist bey ihm aus vier Kreisen zusammengesetzt. Dürer, dessen Arbeiten nicht so ganz steif sind, wie seine Theorie, gerieth wahrscheinlich auf den Einfall in dem Menschen lauter Kreise zu finden, aus Begriffen, die der damaligen Zeit auf eine*

in der Ordnung der Wochentage den Diatessaron suchte — finden mußten: in dem Fusse des Menschen nämlich den doppelten Suprabipartiens, den Diapason und den Diatesseron — wäre dieß; so würde die Kunst einen Menschen in Stein zu hauen, eben so wenig den Nahmen einer freyen Kunst verdienen, als das Abformen desselben auf dem Gesichte ihn verdient. Die Zusammensetzung der Linien zu einem Ganzen darf nicht mit Freyheit geschehen, da ihr das Ganze gegeben ist. Sollte nun auch die Verzeichnung der Linien nach den Regeln der Elemetar - Geometrie bearbeitet werden, was bliebe der Einbildungskraft zu thun übrig? Nichts. Hier eben so wenig als bey dem Nach-

wunderbare Art eigen waren. Man hielt den Kreis für die vollkommenste Figur, und wollte es selbst Keplern nicht erlauben, die Bahn des Mars in eine Ellipse zu verwandeln. Was war natürlicher, als die vollkommenste Figur in dem vollkommensten Geschöpfe zu finden? — Haydocks Uebersetzung von G. P. Lomazzo trattato dell' arte della pittura, Milan, 1585. ist, nicht wie in der neuen Ausgabe von Sulzer bemerkt wird, zu London, sondern zu Oxford 1598 erschienen.

zeichnen eines Grundrisses, oder dem Copiren aus der Camera obscura.

Jetzt aber, da alle Linien des menschlichen Körpers gar keine nothwendige räumliche Anschauung liefern, da selbst die Linien vom zweyten Grade, die sich in demselben befinden, Ovale und Ellipsen, aber nie vollkommene Kreise sind; jetzt hat die Einbildungskraft des Künstlers, bey der Bildung eines individuellen Menschen, Spiel genug, an der Auffassung dieser Linien, wenn auch nicht an der Zusammensetzung des Ganzen.

Das Nähmliche gilt von der Darstellung des Menschen überhaupt. Auch hier erhält die Bildhauerkunst den Namen einer freyen Kunst nur wegen der Auffassung der Linien. Das Ganze ist ihr durch den Begriff gegeben, und sie muß, wenn sie einen Menschen bilden will, nur solche Theile zusammen tragen, die ihn zum Menschen machen. Mag sie doch immer die Freyheit haben, die Theile nach Gefallen zu wählen, und diesen vor jenen den Vorzug zu ertheilen; diese Freyheit ist bloß auf die verschiedene Krümmung beschränkt, die sie diesen Li-

nien gibt. Zu einem Gesichte gehören Nase, Stirne und Mund: der Mund kann freylich anders gespalten, die Stirne anders gewölbt, die Nase anders gebogen seyn. Aber es müssen doch nothwendig diese Theile vorgestellt werden, und die Einbildungskraft hat wohl die Freyheit, andere Linien aufzufassen, nicht aber andere Theile zusammenzusetzen.

Dem Scheine, nicht der That nach anders verhält es sich mit der Darstellung einer Eigenschaft des Menschen, seiner Schönheit zum Beyspiel, wenn sie ein Gegenstand des Bildhauers werden soll. Hier scheint die Einbildungskraft des Künstlers in dem ganzen Menschengeschlechte herumtändeln, von jedem Manne und jedem Weibe das entlehnen zu dürfen, was sie Schönes an ihnen findet, um dann ihren Apollo und ihre Venus, die sie mit dem geborgten Gute beschenkt, als Ideale der Männer- und Weiberschönheit aufzustellen. Hier scheint demnach die Einbildungskraft ein doppeltes Geschäft auszuüben: sie muß jeden Theil auffassen, und nur solche Theile wählen, die zu ihrem Zwecke gehören.

Allein, sonderbar genug, vor zu großer Thätigkeit arbeitet die Einbildungskraft hier bey weitem weniger als man glaubt, als überall, wo sie nicht den höchsten Grad einer Sache erreichen muß.

Endlichkeit, dein Name ist Mensch! das Vollkommenste in seiner Art ist nicht für Dich geschaffen, die höchste Schönheit läßt Dich gleichgültig. Wenn der Künstler alles gethan hat, was in seiner Macht steht, wenn er, um die Idee der Schönheit nachzubilden und zu verkörperlichen, die schönsten Theile der schönsten Mädchen in seiner Venus Medecis vereinigt; steht diese himmelsche, wie die Fabel lehrt, zur Anbetung, nicht zum Wohlgefallen für den Menschen da. Und gewiß, könnte einer von uns, mit Pygmalions Göttergeschenk, Bildsäulen ins Leben rufen, er würde sich dieser Gabe für die Gnidische weit lieber als für die Mediceische Venus bedienen. Gewiß er thäte es, und hätte auch recht es zu thun, denn die eine ist schön, die andere reizend. — Was heißt aber Reiz, und vorzüglich hier, wo man diese Wir-

kung nicht auf die Rechnung der Farben schreiben kann?

La beauté plait par les regles, le charme sans elles, sagt ein französischer Kunstrichter: *) und ich finde vielleicht zu viel in seinen Worten, wenn ich den eigentlichen Unterschied zwischen Schönheit und Reiz darinn finde.

Die höchste Regelmässigkeit, die grösste einem Gegenstande mögliche Mannichfaltigkeit, die wir aus der Einheit in der kürzesten Zeit entwickeln, hat die höchste Schönheit für uns, ist die Idee derselben. Will nun der Künstler diese Idee versinnlichen, und ein Bild aufstellen, in dem sie so weit als möglich getrieben ist; so muss er lauter leichte Verhältnisse wählen, muss der Einbildungskraft ihr Spiel dadurch so erleichtern, dass sie beym ersten flüchtigen Anblicke Mannichfaltigkeit und Einheit zugleich entdecke — mit einem Worte, er muss eine vollkommen symmetrische Bildsäule machen.

Aber wie der Mensch hinauf steigt, so steigt er wieder herab. Wir streben nach dem Höch-

D 2

*) *De Piles, Description des peintres.*

sten , und das Höchste ist Einheit , die wir nicht fassen können. Sind wir nahe genug, um zu glauben, daß wir sie gefunden haben ; so müssen wir einen Theil des Gefundenen freiwillig fahren lassen, um solcher Gestalt abermahls etwas vor uns liegen zu sehen , das wir mühsam zusammen suchen können.

Der vollkommen elastische Körper wirkt jedem Eindrücke von aussen in der kleinsten Zeit entgegen , und wird dadurch ein vollkommen harter Körper für uns ; und die höchste Schönheit, die der Einbildungskraft das grösste Spiel geben sollte, läßt sie ruhig , weil sich die Einheit sogleich darstellt , weil sie sie findet, ohne sie gesucht zu haben. Kalt und ungerührt läßt uns ein solches Bild , und der Künstler, der der Einbildungskraft alles gibt , sättigt sie bis zum Uebermasse : sein Bild ist ohne Ausdruck.

Sobald hingegen die Einbildungskraft diesen höchsten Grad von Regelmässigkeit vermisst, sobald es ihr einige Anstrengung kostet , die ihr dargebotene Einheit in ihre mannichfaltigen Theile zu zerlegen, und zu sehen, wie alles zu der Einheit zusammen stimmt ; wird sie er-

wärmt, und geräth in ein freyes Spiel. Aber die frey spielende Einbildungskraft bleibt nicht stehen bey dem, was ihr gegeben wird. Sie trennt und verbindet stets, zaubert Leben in die todte Masse, weil auch in dem lebenden Menschen nie die höchste Regelmässigkeit in der Stellung angetroffen wird. Nun wünscht sie, nun begehrt sie, nun ist sie gereizt.

Ueberall herrscht Reiz, wo sich der Begriff von Genuss mit einmischt; und er mischt sich ein, sobald die Einbildungskraft so frey spielt, dass sie erwärmt wird, sobald ihr die Früchte bis an die Lippe gereicht, aber sogleich entzogen werden, als sie sie erhaschen will. Die höchste Schönheit zwingt uns, durch ihre Regelmässigkeit, ihr zu huldigen, und dieser Zwang lässt uns kalt; die reizende, und eben dadurch unvollkommenere Schönheit lässt uns hoffen, dass unsere Einbildungskraft ersetzen werde, was ihr fehlt, und wir huldigen ihr gern, mit von Hoffnung erwärmtem Herzen.

Der Künstler, der die mediceische Venus darstellte, hat durch die hohe Regelmässigkeit, die er wenigstens dem Kopfe verlieh, Verzicht

auf eigentliches Gefallen gethan. Sein Stolz war es, die Idee der Schönheit dargestellt, den Begriff verfinnlicht zu haben.

Ist dieses gegründet, ist die Idee der Schönheit von der höchsten Regelmässigkeit unzertrennbar; so steht es dem Künstler bey ihrer Darstellung nicht frey, blofs schöne Theile nach Gefallen zu einem Ganzen zusammenzusetzen. Er muss nur solche Theile wählen, die von allem Reize entblöst sind, sie nur so zusammenstellen, dass sie, durch ihre hohe Regelmässigkeit, allen Reiz verlieren, und seine Einbildungskraft bis zu einem Grade der Kälte zusammenziehen, dass jede Lebenswärme in dem Bilde erstarre. Aber gerade dann hat die Einbildungskraft nicht das mindeste Spiel bey der Composition. Der Verstand fasst den Begriff auf, hält ihn fest, bis die Hand ihm sklavisch folgt, bis die Einbildungskraft die Linien so gefasst hat, als die höchste Regelmässigkeit, und die Vermeidung alles Reizes es erfordert.

Was hier von der Schönheit gesagt wird, lässt sich auf alle Eigenschaften, und sogar auf die sogenannten Passionen anwenden. Die Dar-

stellung des höchsten Grades derselben läßt der Einbildungskraft des Künstlers eben so wenig Spiel, als sie dem Kunstrichter gefällt. Doch da ich eins Theils weiter unten nochmahls auf die Darstellung der Ideen kommen muß, und andern Theils die umständliche Ausführung in Betracht der Bildhauerkunst mich viel zu weit von meinem Zwecke entfernen dürfte; so muß ich mich begnügen, just so viel gesagt zu haben, als ein geübter Leser braucht, um die Sache aufzuheben oder fallen zu lassen, je nachdem er Geschmack daran findet.

Mehr Freyheit der Einbildungskraft als bey einzelnen Statuen, äußert der Bildhauer ganzer Gruppen, und der Historienmaler in der Composition des Ganzen. Wenn der erste seinem Antinous Linien eindrückt, die Simson selbst noch nicht geometrisch zu construiren lehrt, wenn aber auch hierbey das freye Spiel seiner Einbildungskraft ihre Gränze findet; müssen jene auch auf die Entwicklung der mannichfaltigen Theile aus der Einheit, und auf die Zusammensetzung des Ganzen ihr Augenmerk richten, um nur solche Stücke zu wählen, die sich schön grup-

piren, die in ihrem Durchschnitte Linien bilden, bey deren Auffassung die Einbildungskraft frey spielen kann.

Diese beyden Vorthelle dem Künstler einzelner Statuen abzugewinnen, die schöne Gruppierung nämlich, und vorzüglich die richtige Entwicklung des Mannichfaltigen aus der Einheit — dieses allein ist das höchste, wonach beyde erwähnte Künstler streben müssen, und wodurch sie das freye Spiel ihrer Einbildungskraft an den Tag legen können. In der Erfindung des Ganzen, in der Neuheit des Hauptgedankens haben sie keine Freyheit, weil sie nicht erfinden dürfen, weil sie eine Sage, eine Dichtung, oder eine wirkliche Begebenheit zwar neu darstellen, aber die Einheit genau so wieder geben sollen, wie sie dieselbe empfangen. Nur in diesem Falle, nur wenn sie auf Neuheit und Erfindung des Gedankens Verzicht thun, können sie die äußerste Gränze ihrer Kunst erreichen, ohne sie zu überschreiten, und dadurch am meisten wirken. Ich erkläre mich.

Lessing bemerkt im Laokoon sehr richtig, daß es dem bildenden Künstler erlaubt sey, vom

Dichter, nicht aber diesem vom Bildner seinen Stoff zu borgen. Allein der Grund, den er zur Rechtfertigung seiner Bemerkung anführt, scheint mir nicht genug aus der Natur der Sache geschöpft zu seyn. Bey dem Dichter, meynt Lessing, sey die Erfindung das schwerste, bey dem Bildner hingegen die Ausführung: Worte zu schreiben, ist freylich eine leichtere Arbeit, als in Stein zu hauen. Daher thun wir bey beyden Künstlern gern auf das leichteste Verzicht, wenn nur das schwerste Stück ihrer Arbeit ihr Werk ist.

Allein auſſer daß dies höchstens einen Grund angäbe, warum der Bildner borgen kann, nicht warum er borgen muß; zweifle ich sehr, ob der Beurtheiler eines Kunstproducts, Bild oder Gedicht, gleichviel, dessen Werth nach der Mühe schätzt, die es gekostet. Schwerlich wird eine Ode einen Zuwachs an Schönheit erhalten, wenn jeder Vers, der Reihe nach, mit einem besondern Buchstaben des Alphabets anfängt, schwerlich eine Statue dadurch, daß sie in Kieselstein gehauen ist; und doch wird niemand in Abrede seyn, daß beyde, Dichter und Bildner

sich ihre Arbeit selbst sehr erschwert, und die Schwierigkeit glücklich überwunden haben.

Der nächste Grund, der sich zur Erklärung dieser Erscheinung darbietet, ist wohl, daß der Bildner, der nur einen Augenblick darstellen, ohne alle Vorbereitung und alle Folge arbeiten kann, sich nicht verständlich machen würde, wenn er neben der Ehre der Ausführung, auch noch nach der der Erfindung streben wollte. Ein geharnischter Mann trägt einen Greis auf seinen Schultern, führt einen Knaben an der Hand. Hätte der Künstler die That selbst nicht vom Dichter entlehnt, wäre es eine jedermann unbekannte That, wer würde nicht wie bey einem Räthsel fragen: was bedeutet das?

Allein dieser nächste Grund, so richtig er auch ist, ist doch nicht der letzte, denn man kann noch wissen wollen, was der Mangel an Verständlichkeit denn so nachtheiliges habe? Hat der Künstler es verstanden, Einen, sey es welchen Retter des Vaters und des Kindes zu characterisiren, was liegt uns daran, zu wissen, daß dieser fromme Mann Aeneas heiße, und

dass diese Darstellung eine Stelle aus dem Virgil verfinnliche?

Da müssen wir zu der obigen Eintheilung unsere Zuflucht nehmen, und da zeigt sich, dass der Hauptgrund, weshalb der Bildner seinen Stoff entlehnen, oder mit andern Worten, warum er ihn nicht erfinden soll, nirgends anders als in dem Unterschiede der Künste selbst zu suchen sey. Der Bildhauer und der Maler sind Künstler des Raumes, der Dichter ist ein Künstler der Zeit.

Alles, was sich uns in der Zeit darstellt, kann nur nach und nach zu einem Ganzen verbunden werden. Das Mannichfaltige, das der Dichter zusammenwebt, und in langen Fäden ausdehnt, stünde daher auch als bloß unzusammenhängende Menge, nicht als Ganzes vor uns, hätte der Verstand nicht die Fähigkeit in dem Total-
eindrücke alles zusammen zu fassen, und in ihm die Einheit zu erblicken. Beym Dichter heben die Schlangen ihr Haupt empor, umwinden Laokoon und seine Kinder, peinigen ihn, er leidet und fühlt die Leiden seiner Kinder, hört ihr Geschrey und schreyet mit — alles nach und

nach, alles als Stücke zu einem Gemälde, das sich hintennach zu einem Ganzen verbindet.

Diese Verbindung, die ein Werk des Verstandes ist, würde eigentlich keine wahre Schönheit geben. Blieben wir dabey stehen, so wäre die Einbildungskraft müßig. Sobald aber der Verstand diese Einheit zu Stande gebracht, und auf die Sinnlichkeit zu wirken angefangen hat, daß sich nun in uns, räumlich ein Bild anschaulich als Ganzes erzeugt; fängt sie an sich wirksam zu beweisen. Nun entwickelt sie eben so zurück, aber in kürzerer Zeit, als der Verstand verbunden hat, nun steht das Bild schon als Einheit von ihr da, nun sucht sie die mannichfaltigen Theile auf, die es enthält, und findet sie.

Weiß daher der Leser auch noch nicht sogleich, wie die einzelnen Stücke, die der Dichter ihm nur nach und nach gibt, sich zu einem Ganzen, das er nicht kennt, verbinden werden; so benimmt dieses der Schönheit der Schilderung nichts von ihrem Werthe. Er überläßt es ruhig dem Verstande die Einheit zusammen zu bringen, und erwartet es von der Einbildungs-

kraft, daß sie das Bild, welches der Dichter seinem Verstande in der Zeit gibt, der Sinnlichkeit gleichsam verräumlichen werde, um ihn dann mit einem Blicke alles Mannichfaltige in der Einheit finden zu lassen.

Der Dichter mag daher erfinden, oder eine bekannte Begebenheit schildern; das Ganzes seines Gemäldes, das räumliche Bild desselben, stellt sich allemahl nur erst am Schlusse seiner Schilderung dar, und nur in diesem Momente finden wir die Schönheit des Ganzen.

Der Mahler und Bildhauer hingegen haben Künste des Raumes zu ihrem Gegenstande, und nur das kann in Raume dargestellt werden, was in der Zeit zugleich ist, nur das, was bey der Schilderung des Dichters in dem letzten Momente in uns vorgeht, muß der bildende Künstler uns sogleich geben; und dabey muß er gewiß auf Erfindung Verzicht thun.

Wenn er erfände, uns einen ganz fremden Gegenstand darstellte, wenn wir daher bey ihm, wie beym Dichter nur mühsam aus den Theilen das Ganze durch den Verstand herausbrächten; so könnten wir freylich auch hier den Total-

eindruck in sein Mannichfaltiges zerlegen. Aber dadurch würde er den Zweck seiner Kunst verfehlen; denn der ist, den Totaleindruck selbst darzustellen, und das, was die Einbildungskraft beym Dichter erst vom Verstande erhält, sogleich von der Hand des Künstlers zu empfangen. Die Auffassung, die beym Dichter nur nach und nach geschieht, muß hier in einem Nu vollbracht seyn: es muß uns der Zweifel unmöglich fallen, ob alles zu einer Einheit zusammenstimme, und es muß uns bloß die Mühe überlassen werden, aus der sogleich anschaulichen Einheit die mannichfaltigen Theile zu entwickeln.

Die Erfindung des Hauptgedankens, die völlige Neuheit der Geschichte, würde daher die Wirkung hintertreiben. Unterdeß der Verstand beschäftigt wäre die Einheit zu suchen, bliebe die Einbildungskraft ohne Spiel. Sobald uns aber die Einheit bekannt ist, sobald der Künstler uns mit einem Blicke, durch die Darstellung derselben übersehen läßt, wie viel Mannichfaltiges seine glühende Einbildungskraft aus ihr zu entwickeln, und wie schön

er es zusammen zu stellen wufste, gewährt er uns alles, was in seinem Vermögen steht: er wird für uns ein Schöpfer. Auch in uns lag die Einheit, aber chaotisch; er hingegen ruft alles aus ihr ins Leben, und belebt selbst unsere Einbildungskraft. Als Einheit liegt die Geschichte von dem Sturze der Engel in uns da, ohne Leben, ohne Bewegung, ohne Mannichfaltigkeit: wir wissen sie, ohne sie zu kennen. Rubens stürzt sie vor unsern Augen, und Leben und Bewegung und Mannichfaltigkeit geht aus der Einheit hervor: wir kennen den Sturz der Engel.

Noch weniger Freyheit als die vorigen Künstler, hat der Landschaftsmaler in der Composition. Bey ihm ist es nicht genug, daß er vom Dichter eine Gegend entlehne, sondern die Gegend muß in der Natur wirklich vorhanden, und uns bekannt seyn, wenn seine Arbeit den höchsten Grad von Wirkung hervorbringen soll. Vorstellungen solcher Gegenden, die ihr Daseyn der ungezügelter Einbildungskraft der Dichter verdanken, wie die der Elifäischen Felder, übergehe ich ganz mit

Stillſchweigen. Bey ihnen iſt es außer Zweifel, daß wir gar nicht wiſſen, was wir aus den Bäumen und der ganzen Gegend machen ſollen: wir werden von ſolchen Anblicken mehr überrascht, als bewegt. Aber ſelbſt bey Landſchaften, deren Theile in der wirklichen Welt anzutreffen ſind, und deren Zuſammenſtellung nur in eine der möglichen Welten gehört; ja ſelbſt wenn der Künſtler nach Mattheiſſons meiſterhaft beſchriebenen Gegenden ein Bild entwerfen wollte, würde hier das Auge bey weitem nicht ſo lange, und mit ſolchen Wohlgefallen verweilen, als auf der Darſtellung einer wirklichen, uns bekannten Gegend, als bey der Darſtellung einer uns unbekannten Perſon. *)

*) *Wer das Urtheil beobachtet, das der Kunſtrichter über dargeſtellte Landſchaften fällt, wird die hier angeführte Erfahrung vielleicht nicht beſtreiten. Kennt er die Gegend nicht; ſo trifft ſein Urtheil nur die einzelnen Theile. Eine ſchöne Luft! ein herrlicher Baumschlag! wie richtig ſich die Perspective verliert! Und ſelbſt die Beurtheilung der Theile geſchieht bloß durch die Aehnlichkeit, die er in ihnen mit bekannten Naturgegenden findet, und nach Regeln, die ihm die Mathematik an die Hand*

Ich glaube die Erfahrung ist richtig; und da entsteht die Frage: warum ist es uns bey der Landschaftsmalerey so sehr um die Aehnlichkeit mit der Natur, um die Wirklichkeit der Anordnung zu thun, da wir doch in historischen Gemälden so ganz und gar keine Rücksicht darauf nehmen? Hier kümmert es uns wenig ob Hector wirklich so ausgesehen, und seine Stellung neben Andromache wirklich so gewesen sey, wie der Künstler ihn in dem Abschiede darstellt. Ist nur, wenn ich so sagen darf, hectorisches in ihm, ist nur die Gruppierung möglich; so sind wir mit der Arbeit des Künstlers zufrieden. Dort hingegen, bey den Landschaften, ist es nicht hinreichend einen Wasserfall vor uns zu sehen, wir wollen noch wissen, ob er den Rhein - oder den Traunfall vorstellt, ehe wir durch die erkannte, und von dem Künstler erreichte Aehnlichkeit ihm unsern Beyfall schenken.

gibt. Er kenne die Gegend, und er wird ausrufen: wie wahr! wie schön ist das Ganze dargestellt! — Aber der Effect des Ganzen sollte doch das hauptsächlichste Augenmerk des Künstlers seyn.

Von der andern Seite scheint mir es eben so ausgemacht zu seyn, daß wir bey allem Ansprüche auf Aehnlichkeit des Ganzen einer Landschaft mit der Natur, doch auf Aehnlichkeit der Theile Verzicht thun. Mag man doch immer dem Baumschlage eines Artois oder Waterloo's das gebührende Lob zollen, ich erdreuste mich zu behaupten, daß beyde Künstler der Natur nicht in Allem getreu geblieben sind. In allen den Bäumen, die ich von ihnen gesehen, wird man höchstens aus der Höhe und dem Wuchse errathen, ob es Linden oder Eichen seyn sollen. Aus der Form der Blätter dieß mit Gewissheit zu bestimmen, geht schwerlich an. Der Künstler entwirft ein freyes Zickzack, nennt dieß eine Partie Blätter, und eignet die nämliche Art fast jedem Baume zu; und doch bezeichnet die Natur die Art der Bäume gerade durch das Blatt am deutlichsten.

Bey dem Historienmaler ist es gerade das Gegentheil. Braucht gleich das Ganze nicht ähnlich zu seyn, liegt uns gleich wenig an der Wahrheit des Portraits; so verlangen wir doch Aehnlichkeit in dem Characteristischen der

Umriffe von ihm: wir würden es ihm nicht verzeihen, wenn er dem Griechen Ajax die flache Nase eines Negers, oder einem Americaner das blaue Auge des Griechen geben wollte. Woher also der Unterschied zwischen der Darstellung der beseelten und leblosen Natur?

Ehe ich mir diese Fragen beantworten kann, muß ich noch eine aufwerfen, und die ist: wann bedient man sich eigentlich mit Recht des Ausdruckes, die Natur ist schön. So viel gibt wohl jeder zu, daß er größtentheils die Stelle eines teleologischen, und nicht selten die eines angenehmen Urtheils vertrete. Der sich auf einem einsamen Plätzchen in Gedanken vertieft, die ihm im Freyen besser von Statuen gehen; oder der, dem eine Stunde in der Dämmerung mit einer Freundin auf einer Wiese verplaudert, wie ein Augenblick dahin schwindet, ruft freylich oft genug aus, daß die Natur schön sey, empfindet aber im Grunde wenig die eigentliche Schönheit derselben. Bey solchen Gelegenheiten verdanken wir der Natur bloß die Gefälligkeit, mit der sie alles Fremd-

artige um uns her wegbannt. Der Mensch schneidet dann die Seile ab, wodurch er von allem außer ihm befindlichen, gewaltsam fortgerissen wird, und zieht sich nun, gleichsam durch seine eigne Elasticität, in sich selbst zurück. Auf die Natur selbst und ihre Schönheit, wird nicht im mindesten gesehen. Auch dann ist es kein ästhetisches Urtheil, wenn der Naturforscher die Schönheit der Natur wegen der in ihr enthaltenen Producte lobt. Dabey liegt ein teleologisches Urtheil zu Grunde, das eben so weit von dem Urtheile über die Schönheit der Natur absteht, als Nutzen von Schönheit.

Aber was vielleicht sonderbar scheinen, und doch durch die Erfahrung bestätigt wird, ist wohl, daß uns die ruhige Natur nie bis zu dem Grade gefällt, um uns den Ausdruck abzulocken: wie schön ist die Natur! Wenn der Kenner die Meisterstücke der Kunst unfägliche Mahl mit Wohlgefallen beobachtet, und des Schönen immer mehr findet, weiden wir uns an der nähmlichen Gegend einige Mahl, und sind in der Folge auf immer gleichgültig gegen sie.

Nur dann scheint mir der Ausdruck: die Natur ist schön, mit dem: dieser Apollo ist schön, gleichbedeutend zu seyn, wenn die Natur in Bewegung gedacht wird: es sey nun, daß wir uns bewegen, oder eine Bewegung in der Natur selbst vorgeht. Der Reisende, der von Gegend zu Gegend fortwandert, hier ein fruchtbares Kornfeld, dort den schwarzen Rücken einer Bergkette, und bald darauf eine mit Klee untermengte Wiese findet, die ein sanft fließender Bach durchschlängelt, zaubert sich in die Schönheit der Natur hinein, will, nach längst vollendeter Reise, noch immer das Vergnügen erzählen, das er empfunden, und fühlt am Ende hier, wie bey jedem Eindrücke des Schönen, wie wenig Gefühle dieser Art sich mittheilen lassen. Sie sollten es gesehen haben! pflegt man bey dieser Gelegenheit zu sagen.

Das Nähnliche gilt, wenn wir zwar ruhiger, unbewegter Zuschauer der Natur sind, aber etwas in der Natur sich merklich bewegt. Den Auf- und Untergang von Sonn und Mond zu sehen, das Rollen des Donners, mit den sich durch Blitze theilenden Wolken zu beobachten, sind,

meines Erachtens, Naturbegebenheiten, die nur der abgestumpfte Zimmerbewohner, oder der furchtsame Nervenranke nicht jedes Mahl mit neuem Wohlgefallen wahrnimmt.

Der Grund zu diesen Erscheinungen liegt bloß in der größern Mannichfaltigkeit, welche die Natur in Bewegung dem Auge des Beobachters darbietet. In der That gibt es des eigentlichen Mannichfaltigen in der ruhigen, und von Menschenhänden nicht veränderten Natur nur wenig. Bäume, Berge, Wiesen, Seen, Kornfeld, Blumen — das wird wohl so ziemlich alles seyn, was die ruhige Natur enthält. Nehmen wir nun auch das Unwahrscheinliche an, daß alles dieß zusammen in dem mit einem Mahle übersehbaren Bezirk sich finde; die sechs oder sieben Sachen sind im Ganzen bald durch genommen. Man müßte sich schon auf die Untersuchung der einzelnen Partien einlassen, den Eindruck des Ganzen dadurch schwächen, wenn man nicht von dem Anblicke desselben ermüdet werden will. Denn die einzelnen Partien stehen hier, nicht wie bey den Werken der Kunst, so mit dem Ganzen im Zu-

ammenhänge, daß man bey der Beurtheilung der Theile stets den Einfluß sieht, den sie auf das Ganze haben, und es daher nie aus den Augen läßt; sondern in der Natur steht jeder Theil als Ganzes für sich da, ohne Zusammenhang mit dem übrigen, und daher auch ohne uns zu verbinden, bey der Beurtheilung der Partien, das Ganze in Gedanken fest zu halten.

Ganz anders aber ist es, sobald die Natur aufhört als ruhig zu erscheinen, weil sich hier die Mannichfaltigkeit häuft. Der Wanderer bekommt in jedem Augenblicke eine neue Mannichfaltigkeit, eine neue Zusammenstellung von Gegenständen zu sehen, findet jeden Augenblick eine neue Verbindung, und muß daher mehr Schönheit finden, als der ruhige Beobachter, dem alles, was ihm gegeben wird, ein für alle Mahl gegeben bleibt.

Eben so geht es dem ruhigen Beobachter der beleuchteten, und daher bewegten Natur. Jeder Baum und jeder Berg ist nun nicht bloß Einheit, sondern selbst Mannichfaltigkeit. Die verschiedene Beleuchtung, die der Baum von der Wurzel bis zur Krone erhält, die abwech-

felnde Schattirung, die das mit Spinnengewebe überzogene Feld darbietet, das Helldunkel, in dem der Fuß eines Berges liegt, indess der Berg selbst je weiter hinauf zum Gipfel, je mehr von den Sonnenstrahlen verguldet wird — alles dieß erhebt die Summa des Mannichfaltigen bis zu einem Grade, dessen Eindrücke nur wenige Menschen widerstehen. Man müßte gefühllos seyn, wenn man gegen den Anblick von Landschaften gleichgültig bliebe, die von den auf- oder untergehenden größern Gestirnen beleuchtet, oder vom Blitze wie mit Feuer übergossen werden. Unter solchen Umständen verwandelt sich der Schauplatz jeden Augenblick: alles erscheint, mit jeder neuen Bewegung des Lichtes, unter so vielfacher Gestalt, daß man in Einer Naturscene tausende erblickt, und die eingeschränkte, ursprüngliche Mannichfaltigkeit sich ins Unendliche vervielfältiget.

Wenden wir diese vielleicht nicht unrichtigen Bemerkungen auf die Kunst an; so können wir schon der Beantwortung unserer oben aufgeworfenen Fragen näher rücken. — Des Historienmahlers Gebieth, aus dem er seine Ma-

terialien hohlt, ist die Geschichte, als dasjenige, wodurch die Zeit empirisch construirt wird. Nun aber richtet sich die Einbildungskraft nach einem ganz eignen Gesetze: sie spielt gar nicht, oder ihr Spiel ist wenigstens gar nicht bemerkbar, sobald sie gleiche Schritte mit der Wirklichkeit halten muß. So wie wir unsere körperliche Bewegung nur dann als Veränderung im Raume wahrnehmen, wenn ein anderer Körper sich geschwinder oder langsamer fortbewegt, und wie wir uns in völliger Ruhe versetzt glaubten, wenn alles Aeuffere um uns her gleich schnell mit uns fortliefe; eben so kann das Gemüth die Bewegung der Einbildungskraft nicht empfinden, wenn diese die Einheit, einer in der Zeit vollbrachten Begebenheit, nicht schneller oder langsamer durchläuft, als zur Vollbringung der Begebenheit wirklich erfordert wurde. *)

E 5

**) Dieß, meines Wissens, noch nirgends angeführte Gesetz der Einbildungskraft, ist in der Ausübung schon oft genug angewandt worden. Hunter hat in dem Rathe, den er einem durch Ausschweifung ge-*

Diefs scheint mir auch den Grund zu enthalten, weshalb der Gegenstand des Historienmalers permanent seyn muß. Wäre er transitorisch, stellte er eine Begebenheit vor, deren Totaleindruck, den der Künstler darstellt, selbst eine merkliche Zeit fordert; so würde die Einbildungskraft des Beobachters, zur Entwicklung des Ganzen in seine Momente, eben so viel Zeit brauchen, als die Begebenheit selbst dauerte. Sie hielte daher gleiche Schritte mit der Wirklichkeit, würde gar nicht ins Spiel gesetzt, gar nicht bewegt.

Ist hingegen die Handlung, die der Künstler wählt, permanent, ist sie von der Beschaffenheit, daß sie in der Wirklichkeit nur einen Augenblick einnahm; so füllt auch der Totaleindruck, den der Künstler darstellt, nur ein Moment aus. Nun hat der Verstand die Ein-

schwächen, angehenden Ehemanne gab, offenbar Gebrauch davon gemacht. Ich könnte eine Menge Erfahrungen dieser Art zur Bestätigung desselben anführen. Aber sie sind pathologischen Inhalts, und nicht sittlich schön genug, um in einer Kritik des Geschmacks eine Stelle einnehmen zu dürfen.

heit in eben so kurzer Zeit verbunden, nun brütet die Einbildungskraft über dieser Einheit mit Wärme, um die im Raume dargestellten Theile zu entwickeln, nun beschäftigt sie sich länger mit dem Ganzen der Kunst, als mit dem Ganzen in der Wirklichkeit, und nun geräth sie in Spiel.

Haben daher die Hauptfiguren auch keine Aehnlichkeit mit den Personen, die sie vorstellen sollen, wissen wir auch gleich nicht, ob die Anordnung der Theile mit der der Wirklichkeit übereinstimme; so thut das der Wirkung keinen Abbruch, weil hier die Kunstdarstellung mit der Wirklichkeit gar nicht verglichen werden kann. Bey dem permanenten Character, den die Darstellung haben muß, verweilt die Einbildungskraft, sobald sie den Totaleindruck empfangen hat, um ihn in seine mannichfaltigen Theile zu zerlegen, und ihn dadurch gleichsam transitorisch zu machen. Hier kann sie nur untersuchen, ob die Handlung, durch die Stellung und Anordnung der Theile, durch den Ausdruck in den Gesichtern, zu vollbringen möglich ward. Das Aehnliche mit der

Wirklichkeit muß sie aber ganz außer aller Prüfung lassen. Denn sobald sie dieses auffinden wollte, würde sie auf diese Untersuchung eben so viel Zeit verwenden müssen, als die Handlung in der Wirklichkeit erforderte, würde sie mit der Wirklichkeit gleiche Schritte halten, und ihr Spiel wäre nicht frey, nicht bemerkbar.

Der Landschaftsmaler hingegen schöpft seinen Stoff aus dem Gebiete des Raumes, stellt also Dinge dar, die als zugleich gedacht werden müssen, und da sieht es mislich mit dem Spiele der Einbildungskraft aus, wenn sie keine uns bekannte, nach der Wirklichkeit dargestellte Gegend findet. Was sie bey der Beschreibung der erdichteten Landschaft thut, muß auch hier geschehen: Entwicklung des Totalindrucks, der sich ihr räumlich darstellt, in seine mannichfaltigen Theile. Sie verweilet daher dort so lange, wie hier, eilt der Beschreibung, die hier die Stelle der Wirklichkeit vertritt, weder vor, noch bleibt sie hinter ihr zurück, findet in beyden eine ruhige, permanente Natur, die ihr nicht schön genug

ist, um dadurch bewegt zu werden, und findet von der andern Seite kein Spiel bey dieser Arbeit.

Sobald aber die Landschaft Aehnlichkeit mit einer wirklichen Gegend hat, tritt das gewöhnliche Gesetz der Einbildungskraft ein, um die Darstellung an das Dargestellte zu knüpfen. Nannte sie die wirkliche Gegend schön, so war die Natur damahls nicht ruhig, als sie sie schön nannte. Nun zaubert sie das Permanente, das der Künstler nur darzustellen vermag, den einzigen Grad der Beleuchtung, den er geben kann, schnell weg, verleiht der Darstellung eine Bewegung, die er nicht im Stande ist bey seinem Werke anzubringen, macht es transitorisch, und findet in dem Gemälde die schöne Natur wieder. Kaum sieht sie eine gemalte, bekannte Landschaft von der aufgehenden Sonne beschienen, als sie dem Künstler zu Hülfe eilt, und den Weg verfolgt, den er ihr zwar andeuten, aber nicht selbst verfolgen kann. Sie bleibt nicht stehen bey der Mannichfaltigkeit, die der Künstler ihr, durch die, für diesen Augenblick und diesen Stand der Sonne gehörige Beleuchtung, gibt; sondern erhöht, wie sie es

in der Natur fand, den Stand der Sonne nach und nach, verändert mit dieser Bewegung auch das Licht, und schafft sich eine neue Mannichfaltigkeit. Dadurch gelingt es ihr, das aus dem Raume eigentlich permanent Dargestellte, in der Darstellung transitorisch zu finden, sich länger mit ihm als mit eben dem Moment in der Wirklichkeit zu beschäftigen, und durch diese hineingetragene Bewegung selbst bewegt zu werden.

Von der andern Seite kann dem, bloß an der Schönheit der wirklichen Natur sich labenden Beobachter, die Form des Blattes nie bemerkbar werden, wenn er in der Natur Schönheit finden soll. Außer daß dergleichen ins Einzelne gehende Bemerkungen meistens am besten beweisen, wie sehr unsere Urtheilskraft vom eigentlich ästhetischen ins teleologische übergegangen sey; müßte noch überdies, um solche Betrachtungen mit dem Eindrucke des Ganzen verbinden zu können, das Laub ruhig seyn, und den schönsten Theil seiner Schönheit verloren haben. Nur dann, wenn ein kleiner Wind die Bäume bewegt, und eine

Partie Nadelholz durch eine Partie Laubholzes durchsticht, nur dann, wenn das Grau - grünliche des Eschenblattes mit dem blaffen Eichenblatte und dunkeln Nufsblatte lieblich spielt, und alle sich vermischen; nur dann finden wir wahre Mannichfaltigkeit, eigentliche Schönheit in dem Laub der Bäume.

Wollte daher der Landschaftsmahler die richtige Form der Blätter aus der Natur entlehnen, und auch hier die Natur mit Aehnlichkeit abconterfeyen; so würde er sie nur in dem ruhigen Zustande darstellen, und sie ihrer Schönheit, wenigstens von dieser Seite berauben. Die Bewegung hier sich hinzuzudenken, ist der Einbildungskraft nicht möglich. Der Künstler zeigt ihr keinen Weg, den sie verfolgen, gibt ihr nichts Angefangenes, das sie vollenden könnte. Die Blätter stehen genau bemerkbar in der Zeichnung da: Beweis genug, daß die Natur, wenigstens von dieser Seite, als ruhig vom Künstler gedacht ward. In der Bewegung der Natur durch den veränderten Sonnenstand wird die Veränderung für nothwendig, in der durch den Wind hingegen

für zufällig gehalten. Dort muß daher die Einbildungskraft fortschreiten, und kann, aus dem was man ihr gibt, das ersetzen, was man ihr zu geben nicht vermag. Hier hingegen braucht sie nicht über das dargestellte Moment hinaus zu schreiten: sie bleibt bey ihm stehen, und findet nichts, womit sie spielen könnte.

Sobald ihr aber, durch die unbestimmt hingeworfene Blattform, angedeutet wird, daß der Künstler auch hierin die Natur als schön, und daher als bewegt darstellen wollte, ist das, was ihr erst zufällig schien, nothwendig geworden. Nun ersetzt sie auch hier, was man ihr nicht geben kann, trennt und verbindet die verschiedenen Partien des Laubwerks, sieht sie in Bewegung, und wird dadurch selbst bewegt.

Diese Bemerkung, daß die Natur uns nur in ihrer Bewegung, nur als transitorisch gedacht, schön vorkomme, findet auf die Kunst der eigentlichen optischen Beleuchtung ihre größte Anwendbarkeit. In ihr darf der Künstler nur solche Gegenstände wählen, bey denen er wirklich eine Bewegung durch die Natur, nicht bloß durch bewegte Menschen hervorbringen

kann. Seestürme, Donnerwetter, Aufgang von Sonn' und Mond, sind das Feld, das er mit Glück bearbeiten kann, nicht aber ruhige Landschaften, die bloß durch Wagen und Reiter belebt, aber nicht bewegt werden. Doch da diese Kunst in einem andern Gebiete liegt, und zu den Künsten des Raumes und der Zeit gehört, muß ich hier davon schweigen, und diesen Beytrag mit einer Anmerkung schließen, die sowohl sie, als die Landschaftsmalerey überhaupt, betrifft.

So nothwendig für beyde Künstler es auch ist, ihrer Arbeit eine Beleuchtung zu geben; so hintertreiben sie alle Wirkung, sobald sie die Sonne oder den Mond wirklich über dem Horizonte erscheinen lassen. Eine unbewegliche Sonne gewährt schon an und für sich einen etwas widrigen Anblick, indem die Einbildungskraft, die sich, wie wir oben gesehen, die Veränderung der Beleuchtung hinzudenken muß, hier in ihrem Spiele gehindert wird: die Sonne steht unbeweglich, und mit dieser Unbeweglichkeit fällt auch der Grund zu dem Spiele der Einbildungskraft weg.

Aber das ist nicht alles: selbst der Künstler der optischen Beleuchtungen, in dessen Macht es steht, die Sonne zu bewegen, und dadurch dem Uebel abzuhelpen, sollte es vermeiden, die Sonne höher als mit ihrem ersten Rande über den Horizont aufgehen zu lassen. Denn Sonne und Mond unterwerfen sich nicht den Regeln der Perspective, und bleiben daher in jeder Entfernung gleich groß.

Der Künstler, der eine Gegend in dem Augenblicke darstellt, wo die Sonne z. B. just mit ihrem untersten Rand den Horizont berührt, müßte sie den übrigen Gegenständen proportionirt und daher viel kleiner als die Bäume machen, weil es in der Natur so zu seyn scheint. Nun aber können, selbst auf dem größten Blatte, selbst in einer Theaterdecoration, weder Bäume noch vielweniger Berge so groß vorgestellt werden, wie sie in der Natur sind. Der Künstler müßte daher auch seine Sonne nach diesem Maafsstabe verjüngen. Was wäre das aber anders, als von dem Beobachter verlangen, daß er sich außerhalb der Erde versetzen soll. Die Verkleinerung der Bäume, und aller auf der

Erde befindlichen Dinge, lassen wir uns gefallen, weil wir uns in eine solche Entfernung versetzen, wo sie uns auch nicht gröfser vorkommen würden, als sie der Künstler uns zeigt. Dafs aber, in welchem Standpuncte der Erde es sey, keine solche Verkleinerung mit der Sonne vorgehe, wird wohl jeder wissen, dem auch nur die ersten Anfangsgründe der Astronomie bekannt sind.

Der Künstler hat daher nur einen von zweyen Wegen vor sich, von denen aber keiner sonderlich zu Gunsten seiner Arbeit ausfallen möchte. Entweder er verjüngt die Gröfse der Sonne wirklich nicht, und gibt ihr den Diameter, den sie in der Natur wirklich zu haben scheint; *) oder er verjüngt sie, wie dann das gewöhnlich geschieht, im Verhältniß mit

F 2

**) Diesen barocken Gedanken als möglich zu denken, wäre mir wohl in meinem Leben nicht beygekommen, wenn ich nicht gefunden hätte, dafs es den Gedanken wie den Weibern geht; sie sind nie so hässlich, dafs sie nicht jemanden gefallen sollten. In einem hier gegebenen Ballet: Alonzo und Cora, steht die liebe Sonne, was weifs ich! vielleicht ein paar Ellen breit da.*

den übrigen Gegenständen. Im ersten Falle würde die Sonne nicht selten die Höhe eines Berges bekommen, und die widrigste Wirkung thun; im zweyten würde die Verkleinerung uns zeigen, daß es eine gemalte Sonne sey, und alle Wirkung zerstören.

Um beyden Unbequemlichkeiten auszuweichen, und den Vortheil nicht zu entbehren, den die verschiedene Austheilung von Licht und Schatten dem Spiele der Einbildungskraft gewährt, stelle der Künstler die Wirkung ohne die Ursache dar: er denke sich einen Stand der Sonne, der seine Gegend so beleuchtet, wie er sie beleuchtet zu sehen wünscht. Nie aber führe er die Sonne ganz über den Horizont, als Theil des Ganzen auf.

D r i t t e r B e y t r a g.

(Von der Dichtkunst.)

Lügen, Erfinden, Dichten: drey Wörter, die alle drey Handlungen des Menschen bezeichnen, in denen vermittelt des Associations - Gesetzes etwas Neues an das Alte geknüpft, oder das Alte unter einem solchen Lichte dargestellt wird, als es ohne die ausgeübte Handlung nicht erschienen wäre. Und doch ist Newton kein Dichter, Tasso kein Lügner gewesen. Worinn liegt der Unterschied? Wäre nur die Zusammenfassung mehrerer Theile zu einem Ganzen erforderlich, um dem, der diese Kunst versteht, den Namen eines Dichters zu erwerben; so müßte jeder Erfinder und jeder Lügner ein Dichter seyn.

Das Characteristische des Dichters besteht meiner Meinung nach darinn, daß er, durch

das freye Spiel seiner lebhaften Einbildungskraft, das, was da seyn soll, für das nimmt, was da ist.

Wenn Homer den Zorn Achills und die Folgen schildert, die dieser auf das Schickfal der Griechen gehabt hat; wenn Theokrit arkadische Schäfer mit Spiel und Gesang wetteifern, und ihr ganzes Leben unter Müßiggang, Liebe und leichter Beschäftigung verstreichen läßt, wenn Phidias einen Jupiter darstellt, in dem die größte Pracht mit der größten Einfachheit, der erhabenste Ernst mit der herablassendsten Güte sich vereinigt; so haben alle diese Männer, durch den Schwung ihrer Einbildungskraft das S e y n s o l l, wenigstens einen Augenblick, für das I s t genommen.

Ich weiß freylich nicht, wie Homer und Theokrit und Phidias empfunden haben; aber ich wage es mich auf die Empfindung eines jeden Menschen zu berufen, der einem Entwurfe, einem Plane, einer Leidenschaft, oder welcher Sache es sonst sey, die er innigst gewünscht, mit ganzer Seele nachgehangen hat. Der erste Funke der ihm Licht gab, und ihm

eine Aussicht in die dunkle folgende Zukunft zeigte, durchblitzte sein Gemüth, und blendete sein Auge für die feyende Gegenwart, daß er nicht sahe, was da ist. Hier steht dann der Mensch, herausgehoben aus der wirklichen Zeitreihe in der Welt da, die seine Einbildungskraft ihm erschaffen hat, und die ihm wirklich geworden ist. Vor diesem oder nach diesem Augenblicke wünscht er, daß sie seyn soll: in diesem Augenblicke ist sie für ihn.

Diesen Zustand des Gemüths nennt man den Zustand der Begeisterung; und den, der ihn bey sich, durch die Federkraft seiner Phantasie, so oft er will hervorbringen kann, einen Dichter.

Bey dem Erfinder und Lügner ist es ganz anders. Des Erfinders Welt, die seine Einbildungskraft schuf, ist auch nach der Hand, wenn sie schon längst zu spielen aufgehört, für ihn und für jedermann wirklich: die Goldkörner, die er an den Tag fördert, behalten auch dann noch ihren vollen Werth, wenn sie schon längst aus dem dunkeln innern Gang des erfinderischen Gemüths, in der wirklichen Welt

in Umlauf gesetzt worden. Sie sind auſſer ihm, was ſie in ihm waren — Wirklichkeiten, die die ſpättere Zeit aus der frühern erzeugte, und ihr Daſeyn dauert ewig.

Der Lüge aber fehlt die Wirklichkeit ſtets. Auch nicht einen Augenblick kann der Lügner glauben, daß das, was er andern anhängen will, einen Ring in der groſſen Kette der Wirklichkeit abgebe. Der Lügner ſucht die Wirklichkeit zu ſeiner Abſicht zu bequemen, wünſcht daß ſie anders ſeyn ſolle, und beweiset eben dadurch daß er recht gut wiſſe, wie wenig das wirklich ſey, was er dafür ausgibt.

Nur der Dichter füllt die Zeit, in der die Begeiſterung dauert, mit Objecten aus, die in dieſem Augenblicke Leben und Wirklichkeit für ihn haben, deren Tod aber ſogleich erfolgt, als die Begeiſterung aufhört. In dieſem Augenblicke zernichtet er alles Wirkliche, alles Synchroniſtiſche aus der Zeit, conſtruirt ſie durch eine eigne, nirgends als in ſeinem Gemüthe vorhandene, durch nichts als ſein Gefühl erſchaffene Reihe von Begebenheiten, ſtellt nun dieſe durch ſein Gefühl hervorgebrachte Conſtruction der

Zeit, als Ganzes auch außer sich dar, besitzt die Kunst zu dichten: seine Darstellung ist ein Gedicht.

Ich fasse meinen Gegenstand noch von einer andern Seite, um einige Folgen daraus zu ziehen. Doch bemerke ich, daß hier bloß von der Fähigkeit des Dichtens die Rede ist, nicht von der das Gedichtete außer sich darzustellen; denn in der ersten nur beweiset sich die Freyheit der Einbildungskraft am stärksten; und da will ich es einmahl versuchen, den Gemüthszustand der Dichtenden in einem besondern Falle zu beschreiben, um daran ein Beyspiel für den Satz zu finden, daß der Dichter das S e y n f o l l für das I s t nimmt.

Seine Einbildungskraft stellt ihm einen Weiberkopf vor, treu anfänglich, wie er in der Natur war, und schön genug, um sich an seinem Anblicke zu weiden. Aber da ist unter dem linken Auge eine garstige Warze. Der kalte, gewöhnliche Mensch w ü n s c h t bloß, daß sie nicht da s e y n f o l l: dem Begeisterten i s t sie n i c h t d a. Nun spielt seine Einbildungskraft, durch den glücklichen Erfolg ihres Strebens aufgemuntert, immer weiter fort.

Das von der Sonne etwas gebräunte Gesicht, färbt sich mit Lilien und Rosen, der Busen schwillt, die Hände werden zart und voll, der Wuchs wird schlank und kühn, jede Hülle verschwindet, alles wird ausgebildet, bis auf die Nägel, bis auf den kleinsten Theil des weiblichen Körpers: — Venus steht vor ihm. Was er je von Schönheit gesehen, wünscht er nicht nur, daß es hier zusammen seyn soll, er trägt es auch nicht mühsam zusammen; sondern es ist mit dem Spiele seiner Einbildungskraft erzeugt worden, es steht da, vereinigt als Ganzes, unzertrennbar, wahr, wirklich.

Dieses Verfahren der Einbildungskraft in dem Zustande der Begeisterung hat viel Aehnliches, und viel Verschiedenheit mit dem der Vernunft bey Bildung der moralischen Ideen. Auch die Vernunft stellt sich hier das Seyn-sollende als wirklich vor, und umfaßt die Idee der Tugend in ihrer ganzen Erhabenheit. In so fern nun beyde, Einbildungskraft und Vernunft, die Wirklichkeit überfliegen, und sich in eine andere Welt schwingen, verdienen die Erzeugnisse der Einbildungskraft in

ihrer Begeisterung , Ideale genannt zu werden.

Doch sind die Ideale der reinen practischen Vernunft von denen der begeisterten Einbildungskraft merklich verschieden. Bey denen der Vernunft umfaßt das Gemüth die Einheit nicht nach und nach , sondern wirklich transcendental , außer der Zeit, ohne alle Succession. Die Wirklichkeit dient ihr nur als Leiter, um zu diesem über der wirklichen Welt stehenden Ganzen , hinauf und hinaussteigen zu können. Es ist ihr wohl bewußt , daß, eben weil das Hinaufsteigen nach und nach geschehen muß , das Hinaussteigen nie geschehen werde. Nur nach Verlauf von einer vollendeten Unendlichkeit denkt die Vernunft das Ideal des höchsten Guts zu erreichen. Das Intelligibile außer aller Zeit , dient ihr zum Ziele , das sich stets weiter schiebt , und eben darum bedarf das Sensibile der Unendlichkeit , um diesem Ziele nach zu streben.

Mit den Idealen der Einbildungskraft verhält es sich gerade im Gegentheile. Das Ganze wird zwar nach und nach erzeugt , aber dafür

auch umfaßt und erreicht: man hat sich kein Ziel vorgesteckt, wohin man gelangen soll, aber man gelangt weiter als man will, und was uns die reine Vernunft nicht geben kann, gibt uns die Einbildungskraft — Vollendung.

Zwischen den Idealen der Vernunft und dem Theile, der sich in der wirklichen Welt von ihm darstellen läßt, liegt eine unausgefüllte Strecke, die von den künftigen Geschlechtern betreten werden kann, wenn auch gleich das Ideal sich von ihnen eben so weit entfernen wird, als sie ihm nachgegangen sind. Zwischen dem Ideal der Einbildungskraft und dem, was sie sich als wirklich denkt, liegt nichts. Was ihr als Ideal vorschwebt, und für die kalte Vernunft ein Seyn soll wäre, hat Wirklichkeit für die Einbildungskraft: sie hat es erreicht, über ihm gibt es nichts größeres, hinter ihm nichts zu erreichen.

Wie wenig ist es daher dem Dichter möglich, sich von den moralischen Idealen in dem Grade begeistern zu lassen, daß er sich aus ihnen ein Ideal für die Einbildungskraft erschaffe. Wenn die Idee der Tugend den Weisen noch

so sehr belebt, wenn sie ihm auch den seeligen Wunsch einflößt, das majestätische Bild derselben zu umfassen; es bleibt nur Wunsch für ihn, bey dem er sich nie bis zu dem täuschenden Wahne verirren kann, es umfaßt zu haben. Gerade weil er ihn kennen muß, den Abstand, der sich noch immer von dem grössten das die Wirklichkeit gibt, bis zu dem befindet was die Vernunft fordert, gerade weil er die Idee für überschwenglich halten muß, wird es ihm unmöglich fallen, jene zur Begeisterung so nothwendige Verwechselung des Sollenden mit dem Seyenden in sich zu bewirken: er bleibt sich stets bewußt, daß die Schöpferkraft der Phantasie der Vernunft huldigen müsse, und was der einen schon als Vollendung gilt, der andern nur Bruchstück sey.

In der That wird man auch wohl jeder Arbeit den Mangel der Begeisterung anmerken, deren Gegenstand es ist, eine Vernunftidee durch die Einbildungskraft zu idealisiren. Sie, die über alle Darstellung erhaben sind, lassen den Dichter den Mangel seiner Einbildungskraft nur zu deutlich fühlen, und nichts tödtet die

Begeisterung so sehr als das sichere Bewußtseyn, das nicht erreichen zu können, was man erreichen will. Um ins Spiel gesetzt zu werden, muß die Einbildungskraft schneller gehen, als die Wirklichkeit; aber um begeistert zu seyn, mit einem Sprunge auf dem Gipfel ihrer Wünsche sich befinden. Hier hingegen sieht die Einbildungskraft die Vernunft stets über sich schweben, stets höher sich erheben, als sie zu thun vermag, und ihre Schwingen sind gelähmt: sie spielt gar nicht.

Doch wenn es auch dem Dichter unmöglich fällt, sich von den Vernunftideen, als solchen begeistern zu lassen, gereicht es ihm doch zu großem Vortheil, vermittelst einer Fähigkeit, die ich analysirende Begeisterung nennen möchte, nach einer Vernunftidee zu arbeiten. Diefes ist eine eigne Operation des Gemüthes, die mir die Erwägung zu verdienen scheint.

In der gewöhnlichen Begeisterung, von der wir bisher gesprochen, arbeitet die Einbildungskraft ohne vorgestecktes Ziel; aber das Ziel ergibt sich ihr von selbst: sie bleibt stehen,

sobald sie etwas erhalten hat, das sich ihr als Ganzes vorstellt.

In der analysirenden Begeisterung hingegen schweben ihr verschiedene Abstufungen der nämlichen moralischen Idee vor Augen, die sie alle mit ihrem Blicke durchläuft, um auf alle ihnen entsprechende Bilder zu setzen, deren jedes das Höchste ist, das auf dieser Stufe der unendlichen Leiter stehen darf. Auch hier weiß sie nicht, was sie erreichen wird, auch hier weiß sie nicht, welche Stufe sie zum Ziel ihres Fortschreitens machen soll: aber sie läßt alle Stufen fahren, von denen sie fühlt, daß ihre Kraft nicht hinreicht, sie mit schicklichen Bildern zu besetzen, und fängt, gleichsam von oben herab steigend, bey dem höchsten Grade der Idee an, den sie schon versinnlichen kann.

Die Idee ist eigentlich stets das absolute Maximum der Art; das aber, was die analysirende Begeisterung des Dichters nach der Idee hervor zu bringen vermag, nur das höchste Darstellbare der Art. Nicht das Schönste überhaupt, sondern das höchste darstellbare Schöne faßt des Dichters Einbildungskraft auf,

und dieses kann erreicht werden, weil sie es unabhängig von dem absoluten Maximo auffassen kann.

Hat der Dichter nämlich die Idee des höchsten Wesens, des höchsten Guts, und der höchsten Schönheit mit seiner Vernunft als absolutes Maximum gefasst; so analysirt seine Einbildungskraft diese Idee gleichsam, und zerlegt sie in ihre Grade. Von diesem läßt sie dann so viel fahren, als sie nicht behalten kann, und findet in einem weisen, sein Volk beglückenden Fürsten, in einem arkadischen Schäfer, und einem cirkassischen Mädchen, das erste Bild der höchsten, darstellbaren Vollkommenheit, darstellbaren Glückseligkeit und Schönheit.

Diese Bilder, mit allen ihnen nothwendig anhangenden Mängeln des Wirklichen, vertreten der Einbildungskraft die Stelle der Vernunftidee: sie schafft das höchste Darstellbare der Art in das absolut Höchste um, denkt sich in einem guten Fürsten einen Gott, in einem glücklichen Menschen einen Bacchus, und in einem leidlichen Mädchen eine Venus. Denn

wenn die Vernunft sich lange genug an ihren Ideen gespiegelt, ihre Unerreichbarkeit eingesehen hat, und nun die Einbildungskraft von diesem zurückgeworfenen Lichte erwärmt ist, um das Bild der höchsten darstellbaren Moralität, Glückseligkeit und Schönheit zu beherzigen, wischt sie jeden Flecken, jeden leisen Hauch weg, der ihr dieß ihr liebes Bild entstellt, faßt es ganz in seiner Klarheit auf, prägt es tief dem Geiste ein, und ist im höchsten Grade davon begeistert.

Nirgends leuchtet der Vortheil nach Ideen zu arbeiten so deutlich hervor, als bey den epischen und dramatischen Dichtungen. Hier, wo durch das ganze, lange Gewebe der Begebenheit, jeder einzelne Faden zur Haltbarkeit des Ganzen etwas beytragen soll, wo die zufälligste Handlung durch die Haupthandlung veranlaßt, die Nebenperson durch den Helden und um des Helden willen eingeführt werden muß; hier, wo es, von der andern Seite, der Einbildungskraft so leicht fällt, sich der Freyheit ihres Spiels mit Zügellosigkeit zu überlassen, und Handlung und Personen zu schildern,

die sie zwar augenblicklich begeistern, aber nur gewaltsam mit dem Ganzen verwebt werden können — hier wird die Einbildungskraft am besten gezügelt, wenn sie sich eine Idee zum Grunde ihrer Arbeit legt, und sie bey ihrer ganzen Arbeit so fest hält, daß diese Einheit bekommt.

„Ich singe den Zorn des Peliden Achills!“ Und dieses höchste Bild des darstellbaren Zorns steht in dem ganzen Werke im Vordergrund, in dem größten Lichte: alles andere trägt nur bey es herauszuheben, ist nur durch und für dasselbe da.

Es thut mir wehe, nur die Ilias des Griechen als Beleg zu meiner Behauptung anführen zu können. Ist gleich in der Odyssee die Idee der Schlanheit zum Grunde gelegt; so sind doch die Mittel wodurch dieses Bild anschaulich gemacht wird, nicht nothwendig aus der Idee entsprungen: es bleibt immer die Frage, warum just diese Unglücksfälle, und nicht andere? warum nur so viel und nicht mehr? Sobald aber diese Fragen aufgeworfen werden können, sehen wir das Bild nicht als das höchste Darstellbare der Idee

an, und die Einbildungskraft bleibt unbefriedigt.

Dreymahl glücklich schätze ich mich aber einen deutschen Mann gefunden zu haben, dem Deutschland huldigt, der unserer Litteratur die Achtung des Auslands erworben hat, und der in seinen Schauspielen einen Weg sich bahnte, den vor ihm noch keiner betreten, und bis jetzt, so viel ich weiß, keiner bemerkt zu haben scheint. — Lessing.

Von seinen drey Meisterstücken der dramatischen Darstellung: Minna, Emilie, und Nathan ist jedes ganz nach einer Idee gearbeitet, und sie haben eben dadurch eine Rundung bekommen, die es unmöglich macht, die oft richtigen Bemerkungen der Kritiker mit andern Augen anzusehen, als er sie selbst angesehen hat: „Das Kind stirbt euch unter den Händen, wenn ihr es von seinem Schaden befreyen wollt.“

In Minna von Barnhelm liegt die Idee der Großmuth zu Grunde. Nicht jener unerreichbaren, überschwenglichen Großmuth, nicht das absolute Maximum derselben; sondern verschie-

dene Grade der auf der unendlichen Skala der idealischen Großmuth, die jedem Menschen, in gewisse Umstände versetzt, ausführbar ist, und die sich daher abändert nach den Umständen, in die der Mensch versetzt worden.

Tellheim ein großmüthiger Mann von Erziehung und Character; Minna ein großmüthiges, zwischen Liebe und Wohlanständigkeit kämpfendes Mädchen; Paul Werner, als Wachtmeister, die Großmuth selbst; Just ein großmüthiger Bedienter u. s. w. Ja selbst Monsieur Riccaut, diese ganz zufällige Person, ist für den, der diese Art Geschöpfe kennt, ein wahrhaft großmüthiger Windbeutel, der, wie ein französischer Schriftsteller von seinen damahligen Landsleuten sagt, das *diem perdidit* darin setzt, daß der Tag vorbey ging, *sans savoir dit mille belles choses à personne*.

In Emilie Gallotti werden ebenfalls verschiedene Abstufungen der Idee der Ehre, oder vielmehr der beleidigten Ehre, mit ihnen angemessenen Bildern besetzt. Vom Odoardo bis zur Orsina, bis zum Marinelli athmet alles Ehrliche, und wünscht alles für die Kränkung derselben

Genugthuung. Nur äuffert sie sich freylich anders, mit Biederfinn vermischt, in der Handlung des edeln Odoardo, anders in einer Orsina, wo sie als gefallene Günstlinginn erscheint, anders in Emilie und Claudia, wo sie mit Liebe und Eitelkeit zu kämpfen hat, und anders in einem Marinelli, wo sie von Feigheit und dem ganzen Schmutze der Niederträchtigkeit so über-tüncht ist, daß sie schon zu dem Grade des falschen *point d'honneur* herabsinkt. Nur durch Entwerfung einer Stufenleiter der Ehre, findet man auch die falsche Ehre auf einer der Stufen stehen, und nur dann ist es nicht auffallend, den so ehrlosen Marinelli sich beklagen zu hören, daß Appiani seine Ehre gekränkt habe.

Vollends aber ist Nathan der Weise ganz nach der Idee der Tugend gebildet; und hier zeigt Lessing den Mann, der das menschliche Herz bis in seine innersten Falten kennt, und der keine grössere Tugend darstellen will, als die, welche die jedesmahlige Einwirkung der Sinnlichkeit möglich macht, und die daher auf der Stufe, wo sie steht, das höchste Darstellbare wird. Er forderte von dem jungen Tem-

pelherrn in voller Lebenskraft, nicht die kalte, überlegte Tugend, die der Greis Nathan mit gestumpfter Leidenschaft auszuüben vermag; nicht von der Frömmlerin Daja die Tugend, die sich durch Liebe und bloß eingepfropfte Schwärmerey in dem Gemüthe Rechas durcharbeitet; von dem guten, aber nicht sonderlich gebildeten, durch asiatische Erziehung und durch Widerwärtigkeiten etwas zurück gescheuchten Herzen des Sultans, nicht die Tugend des glücklichen, und durch überstandene Unglücksfälle weise gewordenen Nathans. Das Ganze ist eine Gruppe von tugendhaften Menschen, in deren Gesellschaft der Menschenfreund sich so gern befindet, weil er in ihnen das Streben erkennt, das jeder äußert, so viel sich dem Ziele zu nähern, als es die Schnellkraft seiner, durch die Umstände gehemmten Seele, zuläßt: eine Gruppe von Menschen, in der selbst der Klosterbruder uns werth wird, weil wir sehen, daß er so handelt, wie er, in seinen Umständen, handeln soll, und unter der selbst Moliere's Alceste im Al-Hafi einen Freund zu umarmen, sich nicht scheuen dürfte.

Ich muß diesen Gedanken noch ein wenig fest halten, um ihn theils in ein helleres Licht zu setzen, theils eine und die andere Folge daraus ziehen zu können.

In allen drey erwähnten Stücken herrscht eine Einheit, wie sie, meiner Meinung nach, in Gemälden herrschen muß, bey denen der Künstler sein Ganzes in der Zeit darstellt. Die Succession, in der die ganze Handlung vollbracht werden kann, gibt ihr stets vor der Vollendung derselben, eine bloß logische, nicht anschauliche Einheit. Wenn wir den Inhalt der ganzen Begebenheit, nach Vollendung derselben, durch die reproductive Einbildungskraft und das Gedächtniß, wiederhohlen, finden wir in dem Totaleindrucke, durch den Verstand, daß alle Theile zu einer Einheit zusammenstimmen. So lange aber das Stück nicht vollendet ist, so lange wir noch nicht wissen, wohinaus der Dichter so eigentlich will; scheint uns das Ganze mehr verschiedenen Gemälden zu gleichen die bloß in einem Rahme zusammengefaßt sind, als einem einzigen Ganzen. Wir zweifeln gleichsam, ob dieser oder jener

Character blofs epifodifch , oder wirklich Theil des Ganzen ift ; und diefer Zweifel wird deſto ſtärker , je feiner der Plan des Ganzen ſich durchwebt.

Bey einem Werke des Raumes , bey einem hiſtoriſchen Gemälde , findet dieſer Zweifel gar nicht ſtatt. Hier , wo der Künſtler den Totaleindruck darſtellt , überſehen wir das Ganze mit einem Blicke : die Richtung der Augen , die Stellung der Anweſenden , ihre verſchiedenen Attituden , alles überzeugt uns , daß nichts epifodifch ift , daß alles zur Einheit des Ganzen beyträgt. Wie ift aber dieſem Zweifel bey den Künſten der Zeit , und vorzüglich bey dramatiſchen Dichtungen zuvorzukommen ?

Nur dadurch , daß der Dichter , auſſer der Einheit der Handlung , der Zeit und des Ortes , auch die der Idee beobachtet. Weiß man nun auch gleich nicht , wie viel oder wie wenig die Handlung einer Perſon auf das Ganze einflieſt , zweifelt man daher auch , vor dem Ausgange mit Recht , ob eine Perſon , aus ihrer Handlung zu urtheilen , ganz und gar dem Stücke weſentlich ſey ; ſo hat man doch we-

nigstens an der Idee einen Leitfaden, der uns den Weg zeigt. Sie ist gleichsam die Verhältnisszahl, nach der der Künstler alle seine Figuren entwirft, die zwar nach einem verjüngten Maassstabe ausgedrückt wird, für Figuren, die im Hintergrunde stehen; bey denen aber doch das Hauptverhältniss zu Grunde liegen muss, wenn die Verjüngung genau der Entfernung entsprechen soll. Was nicht nach dieser Verhältnisszahl bey dem Maler, und vom Dichter nicht nach der Idee, die im Ganzen herrscht, gearbeitet worden, dient dort zum *C o n t r a s t e*, hier zum *P e n d a n t*. Doch über das letzte noch ein paar Worte.

Es ist, so viel ich weiss, noch nirgends bemerkt worden, dass das, was die Künstler *Contrast* nennen, ganz etwas anders bey extensiven als bey intensiven Grössen, etwas anders also in dem eigentlich räumlichen der Kunst, als dem zeitlichen der Kunst sey. In dem ersten muss immer etwas als Einheit angenommen werden; und die Nebeneinanderstellung zweyer Gegenstände, von denen einer die Einheit um vieles übersteigt, indess der andere um vieles

hinter ihr zurückbleibt, contrastiren. Bey den intensiven Grössen hingegen braucht nur etwas von dem andern merklich verschieden zu seyn, um den Contrast zu bewirken. Ein Beyspiel wird diese Erfahrung hoffentlich beleuchten.

Wenn man die ungewöhnliche Grösse eines Menschen durch den Contrast erheben will, so geht das nicht anders an, als wenn man einen ganz kleinen Menschen ihm zur Seite stellt. Sobald wir beyde neben einander sehen, bildet sich das Gemüth einen Menschen von gewöhnlicher Grösse, nimmt diesen für die Einheit an, und findet den einen um desto gröfser durch seine Uebertreffung der Einheit, als sie den andern, durch seinen Abstand von der Einheit, zu klein findet. Nur in diesem Falle nennen wir es Contrast. Denn wenn man zum Beyspiel einen Menschen von gewöhnlicher Grösse, einen sogenannten Riesen durch die Hand gehen läfst, zeigt man wohl dadurch an, dafs der eine sehr grofs sey; aber das, was man eigentlich unter Contrast versteht, wird dadurch noch nicht bewirkt.

Hingegen ist es, bey den intensiven Gröſſen, bey der Darstellung des Kummers, der Freude u. d. gl. schon hinreichend, einen äufferst gleichgültigen Menschen in der nähmlichen Gruppe anzutreffen, um durch die Gleichgültigkeit des einen, die Leidenschaft des andern zu erhöhen, und den Contrast zu bewirken. Ja, ich getraue mir zu behaupten, daſs es ſogar gefehlt wäre, in einem Gemälde, deſſen Hauptcharacter Traurigkeit ausdrücken ſoll, eine Perſon anzubringen, die ſich äufferst luſtig bezeugte. Nicht nur wird dadurch kein Contrast, keine Erhebung der Traurigkeit hervorgebracht, ſondern die Wirkung des Ganzen iſt ſchlechterdings zerſtört.

Gibt man dieſe Erfahrung zu, und fragt nach dem Grunde derſelben; ſo möchte er in folgender Betrachtung liegen: woraus dann zugleich erhellen dürfte, wie Leſſing, in den drey erwähnten Stücken, für richtige Zeichnung des, der dramatiſchen Dichtungsart, möglichen Contrastes geforgt hat.

Von allen unſern Wahrnehmungen iſt, für den Dichter, das Gewöhnliche, das Alltägliche

gleich Null zu achten : es erregt gar keine Empfindung. Der Dichter in seiner Begeisterung muß das Seyn soll für das Ist nehmen, muß in seine Darstellung das hineinlegen, was da seyn sollte, wenn man mit ihm die Wirklichkeit überfliegen, und die Gemüthsspannung erhalten soll, die man Rührung nennt. In dem Anblicke des Gewöhnlichen aber sieht er die Wirklichkeit für das an, was sie ist, für Wirklichkeit; und sie ist daher, wenn er dabey stehen bleibt, eben so unfähig ihn zu begeistern, als andere zu rühren.

Das Gewöhnliche also ist dem Dichter gleich Null. Nun aber dient uns, bey extensiven Größen, wenn es auf eine ästhetische Schätzung derselben ankommt, das Gewöhnliche stets als Maassstab. Wenn wir einen Menschen sehen, und ihn nicht etwa wirklich messen, nennen wir ihn nur dann groß, wenn wir uns einen vom Mittelschlage vorstellen, und diesen mit jenem vergleichen.

Der Riese, der also neben einem gewöhnlich grossen Menschen steht, wird daher freylich für gröfser gehalten als jener; aber weil

der gewöhnliche gar keine Wirkung hervorbringt, und als Null für die Empfindung dient, herrscht hier kein Contrast. Nur dann, wenn der Künstler, durch die Einheit, durch das Gewöhnliche und das Null, gleichsam vom Positiven ins Negative übergeht, hier das viel zu viel, dort das viel zu wenig blicken läßt; nur dann stellen beyde etwas vor, das Empfindung hervorbringen kann, und nur dann haben wir dieser Zusammenstellung die Empfindung zu verdanken, die wir Contrast nennen.

Bey den intensiven Grössen verhält es sich, im Ganzen genommen, zwar auch so; aber doch ändert ein ganz eigner Umstand die Sache um ein Merkliches ab. Auch hier ist freylich das Gewöhnliche für das Null der Empfindung zu achten, auch hier wird die Stärke oder Schwäche der Leidenschaft durch das Gewöhnliche gemessen; aber eben weil das Null der Empfindung nicht gewöhnlich ist, dient Gleichgültigkeit schon zum Contraste.

Wenn ich neben einem Riesen stehe, werde ich nicht um ein Haar breit gröfser: er theilt mir nichts mit von seiner Grösse. Schmerz aber

und Freude sind mittheilend. Mehr oder minder ergreift jeden Umstehenden ein Theil der Leidenschaft, die einen aus der Gesellschaft in hohem Grade verzehrt. Wenn der Vater sich über den Verlust seines hoffnungsvollen Kindes stumm die Brust zerschlägt, um gleichsam seinem beklommenen Herzen einen Weg zu brechen, indess die Mutter, ihren Schmerz verbeissend, das Gesicht in seinen Schoofs verbirgt, rollen häufige Thränen über die Wange der Tochter, trauern Knecht und Magd, und beweiset selbst das Thier, das ihm die Füße leckt, seine Theilnahme durch das innige Anschmiegen an seinen Herrn. Sich in einer solchen Gesellschaft befinden, und Gleichgültigkeit, das Null der Empfindung äussern, ist nicht gewöhnlich, ist nicht der Maassstab, nach welchem wir die Heftigkeit des Kammers der Hauptperson beurtheilen: es geht schon ins Negative über, und dient daher zum Contraste.

Träfe man aber in dieser traurigen Gesellschaft gar einen an, der seine volle Freude, nicht blosse Schadenfreude, äusserte, so würde er, weit gefehlt die Traurigkeit der andern

Personen zu erhöhen, vielmehr als gar nicht zur Gesellschaft gehörig, betrachtet werden, und die Einheit zerstören.

Darauf beruht auch, meiner Meinung nach, der eigentliche Unterschied zwischen dem Contraste und dem Gegenstücke (*pendant*)*). Da aber die Künstler das Wort Pendant in einem ziem-

*) Von den Künstlern wird das Wort Pendant in einer weitem Bedeutung genommen, als hier geschehen wird; aber ich kenne kein eigentliches Wort für das, was ich hier ausdrücken will. — Sulzer in dem Art. Gegensatz, nimmt drey Arten des Contrastes an, von denen die zwey letzten doch gewiss nicht dazu gerechnet werden sollten. Die Helden Homers contrastiren weder unter sich noch mit Achillen. Sie sind bloß Abstufungen der nämlichen Idee, von der Achill der höchste darstellbare Grad ist, und nur Tyrfiten dient zum Contraste, oder besser, zum Pendant. — Die beyden zuerst hier angeführten Pendants sind bekannte englische Blätter; das dritte entlehne ich aus den minder bekannten *Excentric excursions by Woodward No. 2.* — Noch eins! Farben, wird man sagen, sind intensive Grössen, und doch verlangt ein Contrast, den man durch sie hervorbringt, daß das Schwarze neben dem Weißen stehe. Allein gerade das ist Beweis für mich. Wenn das Weiße den höchsten Grad der Farbe bezeichnet, ist das Schwarze das Null derselben.

lich viel umfassenden Sinne nehmen; so muß ich einige Beyspiele anführen, um zu zeigen, wie weit ich die Bedeutung dieses Wortes gern ausgedehnt zu sehen wünschte.

In den zwey Blättern *Plenty in England, und Scarcity in East - India* führt in dem ersten Blatte Ein Matrose zwey schön und gut gekleidete Mädchen, indess auf dem andern Blatte zwey statliche Männer sich, durch Schmachten und Geschenke, um die Gunst eines allenfalls leidlichen Weibes bewerben. In zwey andern Blättern, von denen mir nur der Titel des einen, *hospitality of the savages* beyfällt, wird in dem einen Blatte ein durch Schiffbruch verunglückter Europäer, mit aller Gastfreundschaft und aller Theilnahme von den Wilden behandelt, indess auf dem andern Blatte gesittete Völker die Gastfreyheit so weit misbrauchen, daß sie die Canots ihrer Wirthe anfallen, und die Fahren den als Sklaven zu Markte schleppen. Endlich wird in dem Blatte: *Country-man in Town* der ungekünstelte Anzug eines ehrlichen Landmannes, von den Pflastertretern Londons verspottet, indess in dem andern Blatte:

Londoners in the country die schnippische Kleidertracht einer kleinmeisterlichen Gesellschaft die Verwunderung und das Gelächter der Landleute erregt.

Aus diesen Beyspielen erhellet nun , daß die Wirkung des Contrastes und dessen , was ich Gegenstück nenne , im Ganzen genommen die nämliche sey : in beyden Fällen soll die Empfindung verstärkt , gehoben werden. Allein darinn sind sie doch verschieden, daß der Contrast eigentlich nur die Erhöhung Einer Empfindung beabsichtigt , da hingegen bey den Pendants die wechselseitige Verstärkung statt findet.

Bey dem Contraste wird der Maassstab nur verjüngt , aber alles bleibt auf der Leiter der nämlichen Empfindung , als Idee betrachtet. Die höchste Traurigkeit kann , in den verschiedenen Personen, die das Ganze ausmachen, stufenweise verringert werden , und abnehmen bis zur Gleichgültigkeit, ohne daß eine andere Idee dazu nöthig wäre. Hingegen bedürfte der Ausdruck der Freude schon seinen eignen Maassstab , der gar nicht in der Skala der Traur-

rigkeit liegt. Freude ist schon selbst etwas Positives, und gehört keinesweges zur Idee der Traurigkeit: der allergeringste Grad der Traurigkeit ist noch nicht Freude.

Dafür stellt man uns aber in den Pendants wirklich zwey positive Affecte mit gleicher Stärke dar: sie geben keine Einheit der Idee; aber sie heben sich wechselseitig, und ziehen uns wechselseitig an. Bey Pendants, wie das angeführte zweyte, schwanken wir stets zwischen der Bewunderung, die uns die Handlungsweise der Wilden abdringt, und der Geringschätzung für die Art wie die Europäer sich betragen; unser Auge verweilt, durch den Anblick des andern, um so lieber bey dem ersten, als es sich, durch den Anblick des ersten, um so lieber dem andern entzieht. Hier soll der Schatten durch das Licht noch mehr beschattet, doch auch zugleich das Licht durch den Schatten noch mehr beleuchtet werden. Bey den Contrasten hingegen will man bloß Eine Empfindung so ins Licht stellen, daß alles andere nur Schatten für sie werde; und da wäre es gefehlt, wenn eine neue Hauptempfindung uns

im Zweifel liefse, welches eigentlich die Erhebung und welches das Erhabene sey?

Ehe ich nun auf Lessings Schauspiele zurückkomme, um die vorigen Betrachtungen auf einen wirklichen Fall anzuwenden, muß ich noch folgendes bemerken. In keiner Kunst der Zeit ist es möglich, das anzubringen, was man eigentlich Contrast nennt. Was Contrast scheint, ist in der That Pendant.

Der bloße Mangel an der Empfindung, die den Hauptcharacter der Darstellung ausmacht, haben wir oben gesehen, ist der höchste Contrast, den die Kunst sich bey intensiven Grössen erlauben darf. Nun kann bey den Künsten des Raumes, der Malerey z. B., der Empfindungslose sich zufälliger Weise in dem nämlichen Raume befinden, und doch, eben durch seine Gleichgültigkeit, die Hauptempfindung erhöhen. In einer Zeichnung, die ich von dem Erdbeben in Lissabon gesehen habe, flieht alles aus der zertrümmerten Stadt, und rettet sich ins Freye. Säugende Mütter klettern mit zartem Fusse über Schutt und Stein, um das Unterpfand ihrer Zärtlichkeit vor dem dro-

henden Tod in Sicherheit zu bringen. Eins dieser Kinder, unbewusst und unbekümmert, welcher Gefahr sein noch kaum ins Licht gequollenes Leben ausgesetzt sey, schläft ruhig an der Brust seiner Mutter, die hinaus, ängstlich hinaus eilend, mit der vorgesprenzten Hand den Kopf desselben vor einem herabfallenden Steine schirmt.

Dieses Kind nun ist, weil die Dinge des Raumes nie nach dem Gesetze der Causalität nothwendig verbunden sind, nur zufällig da; aber nun ist es doch einmahl da, und der gänzliche Mangel der Theilnahme an dem traurigen Schicksale, das ihm bevorsteht, dieser Mangel, der so vortrefflich durch die Ruhe ausgedrückt ist, die auf seinem Gesichte liegt, contrastirt im höchsten Grade mit der Angst der übrigen, ebenfalls nur zufälligen, aber durch den Raum als Einheit verbundenen Personen.

In den Künsten der Zeit aber, wo die Zeit empirisch construirt, wo die Handlung daher nach dem Gesetze der Causalität zu einer Einheit verbunden wird, und alles in den Plan des Dichters eingreifen muß; in ihnen wäre

der vollkommen Gleichgültige eine müßige Person, und ganz und gar unbrauchbar zur Hebung der Hauptempfindung. Der Geistliche, der, in dem Blatte von Chodowiecki Jean Calas, diesem Unglücklichen den letzten Liebesdienst mit völliger Gleichgültigkeit verrichtet, contrastirt vortrefflich mit dem Schmerze der übrigen Anwesenden. Dieser nämliche Geistliche trete unter den nämlichen Umständen auf die Bühne: was wird nun aus ihm? Entweder er spricht gar nicht, verrichtet das Amt stillschweigend, und gibt gar keinen Grund zu seiner Gleichgültigkeit an. Alsdann thut er gar keine Wirkung: er ist nur des Decorums wegen da, wie etwa ein Bedienter, der jemand anmeldet. Der Fremde könnte auch ohne dieß hereinkommen, aber es ist so Sitte, und sie muß auf der Bühne beygehalten werden. Spräche er aber, legte er aus religiösen oder verketzerenden Gesinnungen die Gründe zu seinem Betragen an den Tag, handelte er also; so würde er entweder Hochachtung oder Abscheu erregen, und zwar um so mehr, als das Mitleiden, das wir für die Unglücklichen fühlen, uns seine Kälte empfind-

licher macht. Es sind daher stets zwey Empfindungen, die nicht auf der Skala der nämlichen Idee liegen, die sich wechselseitig heben und schwächen: es sind Pendants.

Nun zu Lessing. In Emilie Gallotti ist der Prinz eigentlich mehr Contrast als Pendant, und thut daher auch ganz und gar keine Wirkung. Er ist nicht schlecht: mit seinem Willen hätte es dem Grafen das Leben nicht kosten sollen; aber eigentliches Ehrgefühl äussert er nun auch nicht. Sein Character ist schwankend und unbestimmt, und gehört zu denen, bey welchen der Menschenkenner die vorzüglichste, aber grösstentheils vernachlässigte Regel der Menschenkenntniss anwenden muss, dass man nämlich nicht suchen sollte, welchen Character sie haben, da sie gar keinen haben.

Schon mehr Pendant, und wirksamer daher ist der Wirth in Minna. Seine schmutzige Gewinnsucht, seine kleinliche Neugierde, dieser alle Großmuth so erstickende Fehler, seine niedrige Gefälligkeit — alles sticht so sehr ab gegen die Handlung aller Personen, mit denen er zusammen auftritt, erhebt ihren Werth so

sehr , und wird zugleich von diesem ihren Werthe so sehr herabgesetzt , daß die Großmuth um so viel ehrwürdiger erscheint , als die Niedrigkeit verrächtlich wird , und beyde zusammen einen wahren Pendant abgeben.

Tritt aber endlich der Patriarch mit dem Tempelherrn zusammen auf die Bühne; so sieht man die vollkommensten Gegenstücke zweyer Charactere , die sich wechselseitig Schatten und Licht mittheilen. Man ist lange im Zweifel , ob man die unter dem ehrwürdigen Mantel einer heiligen Religion versteckte Heimtücke , den mit Salbung überfirnißten Blutdurst des Patriarchen mehr verabscheuen , oder die mit Großmuth und Menschenliebe gekrönte wahre Religion , und den durch Ueberlegung und Gefühl gemilderten Eifer für dieselbe im Tempelherrn , mehr bewundern soll. Am Ende findet es sich , daß dieß des Dichters Absicht gewesen sey : die Bewunderung durch den Abscheu , und diesen durch die Bewunderung zu erhöhen; und , traue ich meinem Gefühle , so hat er diese Absicht vollkommen erreicht.

Dieses, daß der Schauspieldichter, um eine wechselseitige Hebung zweyer Affecte hervorzubringen, zwey leidenschaftliche Menschen mit entgegengesetzten, aber in der nähmlichen Idee noch enthaltenen Characteren darstellen müsse, ist auch vermuthlich der Grund gewesen, weshalb Lessing den Patriarchen nicht mit Nathan zusammen auftreten läßt: eine Sache, deren Unterbleibung man, bey einem Lessing, gewiß nicht auf die Rechnung der Schwierigkeit schreiben muß. Sein Genie hätte sie gewiß überwunden, wenn es, wie man glauben sollte, eine gute Wirkung gethan hätte.

Aber genauer überlegt wäre dadurch, wie ich glaube, alles verloren gegangen, was Lessing beabsichtigte. Der Character des Patriarchen, neben den eines Nathans gestellt, wäre bey weitem in kein solches gehäßige Licht gesetzt worden, als jetzt, da er neben dem des Tempelherrn steht. Wenn gegen einen Mann, in dem Jahre, Erfahrung und Ueberlegung die Leidenschaften gemässigt haben, gegen einen Mann, den seine Lage und seine Religion etwas furchtsam machen, und der die letzte

nicht als Eiferer verehrt — wenn gegen ihn ein pompöser Patriarch seine ganze Wuth ausläßt; so werden dadurch die Umrisse seines Characters lange nicht scharf genug gezeichnet. Nathan hätte entweder leiden und schweigen, oder höchstens der starken Leidenschaft kalte Weisheit entgegen setzen können. Das hätte Nathans Character zwar erhoben, jenen aber nicht erniedrigt: es wäre vielleicht ein belehrender Contrast, aber gewiß kein wirkfames Pendent geworden.

Jetzt aber streitet die leidenschaftliche Jugend gegen das leidenschaftliche Alter, jetzt gehen beyde von den nämlichen Grundfätzen aus; und doch behält in dem jungen, von ächter Religion beseelten Manne, Menschenliebe die Oberhand, indess bey dem Heuchler nur Furcht vor dem Sultan seine Wuth dämpft, ohne sie zu löschen. Nun erst erhebt eins das andere, nun erst sehen wir recht ein, „wie viel ein wenig gut handeln besser sey, denn vieles Klügeln,“ und um wieviel mehr eine Menschenliebe athmende Religion unsere Ach-

tung verdiene , als jene Scheintugend , die auf Menschenweh abzielt.

Aus dem Gesagten läßt sich nun erstlich abnehmen , wie wenig der richtig angelegte Contrast , oder das richtig gehaltene Pendant ein Entwurf gegen die Behauptung sey , daß der Dichter n a c h Einer Idee arbeiten müsse. Weit gefehlt, daß der Contrast, oder das Pendant seiner Arbeit die Einheit benehme , gibt er ihr gerade die gehörige Vollendung. Dadurch erst sieht man recht deutlich ein , wie sehr er alles erschöpft habe , was sich aus seiner Quelle ergoß : er hat die Situationen so vermannichfaltigt , als es angeht , und beyde äufferste Enden der Idee so weit aufgefaßt, als es der Einbildungskraft möglich fällt, das darzwischen liegende noch in ein Ganzes zusammen zu fassen.

Zweytens aber ergibt sich auch hieraus eine neue Bestätigung des Satzes , daß dem Dichter die Mühe kärglich wuchern müsse , die er auf die Darstellung einer Idee , als solcher , verwendet. Die Idee , an und für sich , gleicht der Berührungslinie eines Kreises , wie sie sich von einer Seite, in die Höhe oder in die Tiefe,

gleichviel! bis ins Unendliche erstreckt. Die Einbildungskraft, die sie auffassen will, fängt von einem festen Puncte an, und verfolgt sie entweder hinauf, oder herunter ins Unendliche: beydes, das Hinauffsteigen und Herabsteigen zugleich vorzunehmen, fällt ihr unmöglich. Wenn daher auch der Dichter das Unmögliche wagen, und eine moralische Idee darstellen wollte; so wird er, gerade durch das groſſe Ziel, das er zu erreichen sich vorgesetzt, nicht einmahl so weit gelangen, als wäre die Schnellkraft seiner Phantasie minder gespannt gewesen.

Denn nun kann er nichts von dem Entgegengesetzten der Idee in sein Werk aufnehmen, ohne die Einheit des Ganzen gewaltsam zu zerreiſſen. Wagt nun auch gleich der kühne Künstler die gefährliche Höhe der idealischen Tugend zu erklimmen; so liegt doch auf seiner ganzen Reise nichts vom Laſter, das er mitnehmen, und brauchen könnte. Er müſſte sich miteins, und gewaltsam in den schauerlichen Abgrund des Laſters ſtürzen, und sein ganzes Wageſtück dadurch vereiteln, daſs niemand diesen Todesprung nachmachen kann.

Des Menschen Seele ist ein gar viel umfassendes Ding; aber zu viel muß man doch nicht in ihren Fassungskreis drängen wollen, wenn er nicht, bey all seiner Ausdehnungskraft, plötzlich zerreißen, und auch dem Theil einen unwillkührlichen Ausgang lassen soll, den er sonst recht gut begränzt hätte. Strängt man unsere Einbildungskraft zur Umfassung einer Idee an; so gibt sie willig nach, und hält, was sie halten kann. Man hüthe sich aber nur das mindeste von der entgegengesetzten Idee hineinzuwingen zu wollen. Denn alsobald, und gleichsam aus Furcht, daß auch diese Idee ihre ganze Kraft heischen werde, verschließt sie sich für beyde, und wird eingeschränkter als je. Dadurch aber geht dem Künstler das Beste wieder verloren: die Vermannichfaltigung der Situationen durch den Contrast oder das Pendant. Seine Figuren stehen höchstens im Lichte, kein Schatten erhebet sie. *)

**) Ob gewisse jetzt sehr beliebte Stücke, in denen stets eine doppelte Idee zu Grunde liegt, die strengste Kritik aushalten dürften, und ob sie, vom Mahler vorgestellt, nicht zwey Blätter einnehmen müßten, will ich dahin gestellt seyn lassen. Ich schreibe keine*

Aus dem Gesichtspuncte, wie hier die Brauchbarkeit der moralischen Ideen für den Dichter betrachtet wird, fließen einige Bemerkungen über die dramatische Dichtungsart, denen man vielleicht die Stelle nicht misgönnen wird, weil sie, so viel ich weiß, wenigstens nicht allgemein bekannt sind, und einen Weg zur Beantwortung der Frage eröffnen: ob Schauspiele, deren Stoff aus der alten Geschichte entlehnt ist, einen Vorzug vor bloß erdichteten Handlungen haben?

Was ist der Zweck der Schauspiele? Sollen sie bloß, einem Gemälde aus der holländischen Schule gleich, Handlungen aus dem gemeinen Leben darstellen, und den Zuschauer eines und des nämlichen Stückes bald zum Lachen, bald zum Weinen reizen? Wenn das wäre: so könnte man wahrlich sagen:

Dramaturgie; und überdieß halte ich es mit Swift, daß es unschicklich sey, den Gedanken wie den Hasen todt zu jagen. Anwendungen kann jeder gelübte Leser machen, und sollte ihm jeder Schriftsteller zu machen überlassen.

Aber das habt ihr ja bequemer und besser
zu Hause,

Warum entflieht ihr euch, wenn ihr euch
selber nur sucht.

Natur! Natur muß ein Stück enthalten!
ruft jedermann. Aber wahrlich nur wenigen
scheint es mir Ernst mit diesem Ausrufe zu seyn:
Denn da frage ich abermahls, was heisst man
im Schauspiele Natur?

In Betracht des ersten Punctes ist es bey
weitem noch nicht damit abgethan, wenn man
meint, daß der Zweck der Schauspiele mit dem
aller schönen Künste zusammenfalle: uns nähm-
lich durch die Mannichfaltigkeit der Formen,
die wir aus der Einheit entwickeln, zu er-
götzen. Denn außer, daß jede Dichtungsart
ihren eigenthümlichen Zweck haben muß;
könnte der allgemeine Zweck der schönen
Künste überhaupt nur von dem gelten, wodurch
eine Form wirklich construirt wird, von der
Diction, der Einheit der Handlung, der Be-
wegung der Schauspieler u. d. gl. Keineswe-
ges aber von dem Materiellen desselben, von
dem eigentlichen, dauerhaften, unauslöschlichen

Eindrücke, den es macht, wenn der Verfasser wirklich Dichter ist, und geleistet hat, was es leisten soll.

Der Schauspieldichter muß, wie jeder Dichter, in seiner Begeisterung das Seynfolgende für das Seyende halten; und nur dann hat er seinen Zweck erfüllt, nur dann merkt man es seiner Arbeit an, daß er begeistert gewesen, wenn auch der Zuschauer, während das Stück spielt, sich nicht entwehren kann zu glauben, das alles sey wirklich so. Wie wenn ein Rembrand vor uns steht, jedermann bey der festen Ueberzeugung, daß es flach auf der Leinwand liegt, sich dennoch nicht enthalten kann, Nase und Wangen so herausspringend zu finden, daß man sie mit Fingern greifen möchte; eben so muß man, durch des Dichters Kunst verleitet, die Handlung für daseynd halten, die in der That nur seyn sollte. Hat der Schauspieldichter dieß geleistet, so entspringt aus diesem allgemeinen Zwecke, sein eigentlicher, weit höherer — Verminderung der Philautia.

Der Mensch ohne Bildung und Veredlung ist, alles schön darüber gesagten ungeachtet,

im höchsten Grade Egoist. Alles wirkt auf ihn nur dann, wenn es gleichsam wie durch eine Anziehungskraft nach seinem Innern gezogen wird, und wirkt um desto stärker, je näher der Gegenstand diesem innern Anziehungspuncte liegt. Selbst die Liebe zu seinen Kindern, seinen Anverwandten und Freunden, dieser, auch bey rohen Menschen, oft stärker wirkende Affect, als die Liebe zu sich zu selbst, ist größtentheils weiter nichts, als der erweiterte Kreis des wirkfamen Ichs, als die Vergrößerung desselben, durch um sich hervorbrechende Strahlen: es ist m e i n Kind, m e i n Anverwandter, m e i n Freund, und desßhalb thue ich das für ihn.

In der wirklichen Welt ist es so; aber so sollte es nicht seyn. Unsere Vernunft, vielleicht auch aus einem versteckten Egoismus, will, daß wir, wenn auch nicht alle Menschen mit unserer Liebe gleich umfassen, doch gewiß die Laster unseres Kindes nicht minder sträflich, als die des Fremden, die Tugenden des Fremden nicht minder lobenswerth als die unseres Kindes finden sollen. Aber sollen wir, wie

die Vernunft es heischt, unpartheyisch seyn können; so muß sich in die Handlung nichts Wirkliches einmischen. Das Wirkliche hat immer Bezug auf uns, auf unser Wohl und Weh, auf das Egoistische in uns, und hier ergreifen wir immer Parthey. Der unpartheyischste Richter seiner selbst findet sich stets besser oder schlechter als er ist, je nachdem seinem Egoismus mehr durch Selbstlob oder Selbsttadel geschmeichelt wird. Wahr schildert sich der Mensch nie, wahr ist er auch gegen seine Kinder, seine Freunde und Anverwandten, sein Vaterland und selbst seinen Welttheil nicht, weil er es nicht seyn kann. Die Kraft, die ihn an sich fesselt, wirkt, wie alle Naturkräfte, stärker in der Nähe, als in der Ferne. In der Entfernung findet er sich nur erst durch langes Suchen wieder, indess er in der Nähe dicht bey sich selbst steht. Je mehr Denkkraft dazu gehört, um zu finden, daß ich zu diesem oder jenen umfaßten Ganzen als Theil gehöre, je schwächer wirkt der Egoismus; und um desto stärker im Gegentheil. In der wirklichen Welt ist daher der Mensch stets partheyisch, und

seine Theilnahme an dem Schiksal anderer, kann nicht so unverfälscht seyn, als die Vernunft will, daß sie seyn soll.

Nur die Geburthen des Dichters, nur das Schiksal erdichteter Personen, kann uns von uns selbst abziehen, uns zu unpartheyischen Richtern machen, und die im wirklichen Leben gedämpfte Stimme der Vernunft bis zu einer Höhe hinauftreiben, daß sie durch allen Egoismus durchgreift, und ihr Wohlklang dem Harthörigsten verständlich wird. Hier, wo alles Privatinteresse schweigen kann, wo die ganze Lebensdauer des Helden nur einen abgerissenen Theil, nur einen Nebenzweig von unserer Lebenszeit ausmacht; hier, wo das Schiksal des Helden auf meinen Lebenswandel keinen Einfluß zu haben braucht — hier lernen wir uns ungeheuchelt freuen mit der glücklichen Tugend, lernen ungeheuchelt trauern mit der bedrückten Unschuld. Das Herz erweitert sich unwillkührlich, öffnet sich für Menschenwohl und Menschenweh, lernt diese Gefühle kennen, will sie befriedigen, und hängt ihnen, wenn

auch dann aus Egoismus, im wirklichen Leben nach.

Wie weit entfernt aber von diesem Zwecke ist die Wirkung des Schauspiels, zu dem das gemeine Leben den Stoff hergibt. Ausser der leichten, und beständigen Anwendung, die jeder auf sich von den handelnden Personen machen kann, ausser dafs er daher nicht unpartheyisch bleibt, und ein Laster entschuldigt, wenn es ihn trifft, oder es schwärzer findet, wenn er seinen Feind darinn zu erkennen glaubt — ausser diesem wird, durch den Stoff selbst, der Unpartheylichkeit das grösste Hindernifs in den Weg gelegt.

Selbst erdichtete, aber aus dem wirklichen Leben genommene Personen können nicht vollkommen so handeln, wie sie, den Gesetzen der Vernunft nach, handeln sollten. Sie können keine grossen Aufopferungen machen, selbst keine grossen Schandthaten verüben, weil sie sonst unwahrscheinlich würden. Sie müssen handeln wie wir: aus Absichten, die man mit Fingern greift, müssen selbst egoistisch handeln; denn es sind Menschen aus der wirklichen Welt.

Wie kann nun, durch dergleichen Schauspiele, der Zweck des Schauspiels bewirkt werden? Ist das aufgestellte Vorbild nicht minder Egoist als ich, warum soll ich besser seyn, als mein Vorbild? Ja, jemehr ein solches Stück wirkt, je mehr der Dichter die Kunst versteht, das Herz seines Publicums zu meistern; desto weiter entfernt er sich von seinem wahren Zwecke. Ist eine solche egoistische Tugend, wie ich sie da vor mir sehe, schon hiereichend alle Zuschauer in die innigste Rührung zu versetzen, warum soll ich nach etwas höherm streben; oder vielmehr, wenn das dem Ideal gleicht, wie kann ich ihm gleichen? Die Strebungslinie wird begränzt, und man geht aus dem Schauspielhause hinaus, nicht selten mit einem stärkern Egoismus als man hineingegangen.

Nichts sucht der Mensch so gern, als das für ein Ideal, für Unerreichbar zu halten, was man ihm als Muster zur Nachahmung aufstellt. Er übertrifft die Muster seiner Meister gern, wenn er sie selbst wählt; aber er hält auch von der andern Seite die Forderung für unbil-

lig, daß er es seinem, ihm gegebenen Meister gleich thun solle. Er wird daher von dem, aus der wirklichen, alltäglichen Welt fälschlich aufgestellten Ideale, gewiß so viel abdingen, und die wahre Schätzung seiner Thaten so kärglich anstellen, daß sein eignes Verdienst fernerhin auch noch den alten Werth behält.

Natur im Schauspiele heißt nichts anders, als die in der Lage der vorgestellten Person hinreichend gegründete Handlungsweise. Natur ist es, wenn bey dem leidenschaftlichen Antonius ein Blick Cleopatrens die Herrschaft der halben Welt aufwiegt; Natur, wenn die blutdürstige, vor Eifersucht wüthende Medea, das Muttergefühl erstickt, und jedes Unterpfand ihrer vormaligen Liebe zu Jason, ihre Kinder selbst vertilgt; Natur endlich in Ulyssen, der seinem vor Troja erworbenen Ruhme die höchste und glänzendste Krone aufzusetzen glaubt, wenn er ihm von den Händen Penelopens und seiner Unterthanen aufgesetzt wird, daß er allem Ungemach und aller Verführung widersteht, und neue Lorbeeren in den alten, sich stets vergrößernden Kranz flicht.

Diese Menschen handelten, eben weil sie natürlich handelten, nicht ohne egoistische Beweggründe; aber wenn sie der Dichter in Schauspiele darstellt, oder wenn er überhaupt seine Scene so weit in die graue Vorwelt zurücklegt, als die Geschichte ihm der dramatischen Darstellung fähige Handlungen liefert, wird er manchen Nutzen daraus ziehen, und gewiß den Zweck des Schauspiels soweit erreichen können, als es Menschen möglich ist.

Denn erstlich geräth die Einbildungskraft des Dichters nirgends so sehr in Begeisterung, entwirft sie nirgends so leicht und so willig ästhetische Ideale, als wenn sie sich mit der Auffassung der uns in der Geschichte aufbewahrten Charactern der Alten beschäftigt. Der Nimbus, der sie in unsern Augen umgibt, der Mangel an hinreichender Kenntniß der egoistischen Motive ihrer Handlungen, den die Länge der Zeit und die Unzulänglichkeit der Quellen veranlaßt, die Unabhängigkeit von äußern Verhältnissen, in der sie, wenigstens uns, gelebt zu haben scheinen — alles dies macht ihre Handlungsweise schon an und für sich idealisch, daß

sie nur braucht recht vom Dichter aufgefaßt zu werden, um seiner Einbildungskraft mächtig die Hand zu biethen. Ist sie einmahl von dem Bilde Cato's erfüllt, hat der Dichter keinen egoistischen Flecken, als motiv, aus der Handlungsweise desselben wegzuwischen, und überredet er sich gern, daß alle Menschen so seyn sollten; so ist Cato in dem Augenblicke wirklich so für ihn gewesen. Er ist ihm das Ideal, das er suchte, er wird von ihm begeistert, stellt ihn als Muster auf, und reißt die Zuschauer zur Beherzigung dieses Musters, unwillkührlich hin.

Um sich begeistert zu lassen, verträgt die Einbildungskraft nichts, was sie in ihrem kühnen Schwung aufhält. Jedes Hinderniß, jede Nebenausicht stört sie, leitet sie ab von ihrem Hauptgegenstande, und an die Stelle der Begeisterung treten kalte Vernunftgründe. Der größte Mann neuerer Zeiten, wird den, mit dessen Geschichte vollkommen vertrauten Dichter, nie in dem höchsten Grade begeistern können. In dem Augenblicke, wo er, von irgend einer seiner glänzendsten Thaten hin-

goriffen, ficht den Mann in feiner ganzen Vollkommenheit darftellt, wo er fich gleichfam in feinem Innern zuruft: das iſt mein Held, erinnert ihn ein Nebenumſtand, eine Anecdote, ein Nichts, der Mängel des Helden, bringt ihn ab von dem Gefichtspuncte, aus dem er ihn gefaßt hat, und läßt höchſtens den Wunſch in ihm übrig, daß der Mann doch ohne dieſen Mangel gelebt haben möchte, weil er alſdann vollkommen gewefen wäre. Für wirklich vollkommen aber hält er ihn nun nicht mehr: er fühlt, daß er lügt, nicht dichtet, wenn er ihn als ſolchen darſtellt. Ulyſſes, Cato, oder ſonſt einer der Alten aber bemeiſtern ſich ſeiner Einbildungskraft gänzlich, und, weil ſie nur ihre guten Seiten kennt, iſt ſie wirklich von ihnen begeistert. Ihre Fehler, und alles, was die Einbildungskraft aus ihrem füßen Traume von Vollkommenheit wecken könnte, ſchlummert ruhig in dem Grabe der Zeit: kein Leichenſtein zeigt dem wiſſsbegierigen Wanderer eine Spur ihres Daſeyns an. — Von den groſſen Männern neuerer Zeiten beſitzen wir genaue, ähnliche und ausgemahlte Portraits:

die uns überlieferten Characterschilderungen der grossen Männer der alten Welt sind bloß erhabene Skizzen.

Dieser Vortheil der leichten Begeisterung für den Dichter, erstreckt sich, in Betracht der leichten Täuschung auch auf den Zuschauer. Aber da sich dies von selbst versteht, kann ich ihn um so eher mit Stillschweigen übergehen, als ich zu einem andern Grunde schreiten will, weshalb Darstellungen aus der alten Geschichte die Täuschung des Zuschauers so leicht bewirken.

Wenn es auch der Dichter so sehr über sich gewinnen könnte, von einem wirklichen Menschen neuerer Zeiten, oder einer nach neuem Costüm erdichteten Person alle die Flecken weg zu wischen, die das helle Bild verdunkeln, das sich in seiner Einbildungskraft, zu ihrer Begeisterung, abspiegeln muß; so wird doch der Zuschauer dessen Darstellung höchst unwahrscheinlich finden, und daher alle Täuschung verlieren. Von dem Neuern verlangen wir, daß er handle wie wir; dem Alten er-

lauben wir willig, sonderbar genug, daß er größer erscheine, als gewöhnliche Menschen.

Es geht ein sonderbarer, und ganz unwillkürlicher Irrthum in der Beurtheilung des Alterthums in uns vor, wodurch dasselbe ein Art Würde für uns erhält, die kein Zeitgenosse dem Zeitgenossen ertheilt, und die uns, vielleicht erst von unsern spätesten Nachkommen gezollt werden dürfte. Wir verwechseln stets das Alterthum, oder die Alten, mit dem Alter.

Zu den Zeiten der Griechen und Römer, wo nur eigne Erfahrung die Erkenntnisse der Menschen bereicherte, wo der an Jahren jüngere Mann auch weniger Seiten in dem großen Buche der Natur, ihrem einzigen Lesebuche, gelesen haben konnte; zu diesen Zeiten, war das Alter in dem höchsten Grade verehrungswerth: alt seyn, und weise seyn, galt ihnen für eins. Und auch selbst bey uns, bey denen so manches ein ganz anderes Verhältniß zwischen Jugend und Alter festgesetzt hat, bleibt doch der Vorzug der eignen Erfahrung mit Belesenheit verbunden, über die bloße Belesenheit des jungen Mannes so überwiegend,

dafs das Alter mit Recht sich noch immer auf der nähmlichen Stelle der Würde behauptet. Ihm trauen wir auch daher Moralität, grössere Fähigkeit zu Aufopferungen, grössere Verachtung des Lebens zu, weil wir von ihm wissen, dafs alle Begierden nur schwach auf seine Entschlüsse einfließen, weil wir, wie wohl irrig, in der Meinung stehen, dafs das Leben in dem Grade seinen Reiz verlieren müsse, als die Reize des Lebens abnehmen.

Nun übertragen wir die Achtung vor dem Alter auf die Alten, trauen auch ihnen grössere Schnellkraft der Seele, grössere Entschlossenheit, und grösseren Muth zu, denken uns auch sie mit längerer Erfahrung, und mehr Weisheit ausgerüstet; und Früchte, die Plato vielleicht in der Blüthe seiner Jahre erzeugt, haben für uns die volle Reife, als die Erzeugnisse der siebzigjährigen Stämme Kästner und Kant. Was Alexander zu dreyfsig Jahren that, ist für uns über zwey tausend Jahre alt: und Dinge daher; die man einen aus dem Alterthume ohne Unwahrscheinlichkeit verrichten läfst, können bey einem, mit dem Helden gleichzeitigen

Schriftsteller nur höchstens als Hyperpel entschuldigt werden.

Daher kam es auch, daß bey einem Volke, dessen Geschichte noch nicht alt genug gewesen, um der Einbildungskraft, in der Schilderung seiner Helden, hinreichend freyes Spiel zur Illusion zu geben, daß bey ihnen, sage ich, Götter und Halbgötter, die Stelle der Helden vertraten. Wenn grofse Thaten, ohne sie nach menschlicher Art, also egoistisch zu motiviren, verrichtet werden, und, sie doch ihre Wirkung nicht verlieren sollen; muß man der Einbildungskraft mächtig zu Hülfe kommen. Aber nichts stört sie in ihrer Täuschung so sehr, als der Anblick eines alltäglichen Menschen, der ungewöhnliche Handlungen verrichtet.

Dieser zweyte Grund für den Vorzug der Schauspiele, deren Stoff man aus der alten Geschichte entlehnt, könnte noch die Frage übrig lassen, ob nicht ganz erdichtete Personen, die man in ein anderes Land, oder in ein anderes Zeitalter als das des Zuschauers versetzt, eben die leichte Täuschung bewirken dürften.

Denn zugegeben auch, daß gleichzeitige Personen keinen sonderlich ergiebigen Stoff zu großen Handlungen darbiethen ; so ist doch noch nicht abzusehen, warum es nicht erdichtete Personen thun sollten. Hat einmahl der Dichter die Kunst verstanden, seine Helden zu erschaffen, warum sollte es ihm nicht möglich fallen, sie mit so viel Vollkommenheit auszurüsten, daß sie keinem der Alten etwas nachzugeben hätten. Die Täuschung scheint dabey um so weniger Abbruch zu leiden, als wir von unbekannten Ländern eine eben so große Wunderkraft erwarten, als von den Alten.

Allein dadurch entwischt dem Dichter ein großer Vortheil, der zur vollkommenen Täuschung unumgänglich nöthig ist, und der ihm, durch die Darstellung von Personen aus der alten Geschichte, gleichsam auf halbem Wege entgegen kommt — Bestimmtheit der Charactere.

Der Fabeldichter wählt Thiere, weil sie einen bestimmten, wiewohl nur conventionellen Character haben. Wenn er uns die Fabel von einem Wolfen und einem Schafe ankündigt, wissen wir freylich die wirkliche Hand-

lung der Fabel noch nicht: die Relation der Handelnden hingegen ist uns völlig bestimmt gegeben. Wir wissen nun, was wir zu erwarten haben, und die Frage: ob der Character richtig motivirt sey? schränkt sich nun bloß auf die zur Beantwortung minder schwierige ein: ob die Handlung aus dem bekannten Character folge? Welchen Vortheil dieses dem Fabeldichter gewähre, haben die Kunstrichter schon längst bemerkt. Aber eine so unbedeutende Schattirung dieß auch für die Schauspieldichter zu seyn scheint, so sehr erhebt es doch seine ganze Darstellung, und so sehr trägt es zur leichten Täuschung bey.

Die Einbildungskraft des Menschen ist ein gar sonderbares Ding: sie ist im höchsten Grade thätig, aber auch zugleich im höchsten Grade träge. Wird ihr der Kopf, der Busen, der Fuß eines ganzen Körper gegeben; und mit eins steht der Körper vor ihr in seinem ganzen Leben da. Darinn besteht ihre Thätigkeit. Aber bey dieser Thätigkeit will sie durch nichts, oder doch so wenig als möglich gestört werden. Muß sie mühsam die Theile eines Gan-

zen zusammen klauben, muß sie daher die Hülfe ihres ernsthaften Bruders, Verstand erbetteln; so verliert sie alle Freude an ihrer Arbeit, und, wie ein eiferfüchtiges aber großmüthiges Weib, entzieht sie sich, um nicht zu theilen, ganz der Beschäftigung mit ihrem Liebling. Je leichter sich ihr daher die Einheit darbietet, je mehr es der Dichter darauf anlegt, sich nach ihrer Laune zu bequemen, ihr die Herbeyru- fung des Verstandes zu ersparen, und je mehr er sie dann in den Stand setzt, den ihr darge- botenen Stoff nach und nach, eigenthätig, bis in seine kleinsten Falten zu entwickeln, in seine feinsten Fäden auszuspinnen; desto mehr sieht sie sich an ihrem rechten Platze, mit desto größerm Behagen betreibt sie ihr Werk.

Die Anwendung von diesem Satze auf den vorliegenden Fall ist nicht schwer. Mag es doch auch immer dem Dichter gelingen, Per- sonen und Handlungen zu erfinden, deren See- lengröße wahrscheinlich, und deren Betragen dem Zuschauer glaublich ist; kennt man vor- her nicht, was man von ihnen zu erwarten hat, muß man erst hintennach, aus dem vor-

gelegten Mannichfaltigen zusammennehmen, dafs der Künstler richtig gezeichnet habe; so ist die Täuschung grösstentheils verloren. Der Verstand hat gewonnen, aber auf Kosten der Einbildungskraft: sie will aus der Fülle schöpfen, aber nicht aus einzelnen Tropfen eine Fülle zusammengeizen.

Wie ganz anders aber verhält es sich, wenn man ein Stück aus der alten Geschichte behandelt. Die Ankündigung eines Stückes von so bestimmten Characteren, wie Agamemnon, Iphigenia u. d. gl. gibt der Einbildungskraft schon den Totaleindruck; sie weifs, welchen Stoff der Dichter zu behandeln hat, und braucht daher nur langsam dem Gange nachzuwandern, den sie der Dichter führt. Jeder neue Auftritt, jede Wendung und jedes Wort ist ein Theil von dem Mannichfaltigen, das sie in der Einheit wiederfindet, und aus dem Totaleindrucke entwickelt; das Ganze entfaltet sich vor ihren Augen, und sie empfindet die ganze Schönheit der Darstellung.

Ein Umstand gehört noch wesentlich zu meinem Plane, und den muß ich nicht unberührt lassen. — Bey den Künsten des Raumes fand sich eine dreyfache Verschiedenheit in der Darstellung ein, die als Maassstab für den Grad des freyen Spieles dienen konnte, das der Künstler bey ihrer Hervorbringung ausüben muß. Denn entweder die Linien selbst, aus denen die Umriffe des Ganzen bestehen, sind vom zweyten Grade, und die Freyheit der Einbildungskraft beschränkt sich bloß auf die Composition des Ganzen; oder die Linien können zwar mit voller Freyheit entworfen werden, aber die Composition ist durch etwas bestimmt; oder endlich trifft beydes zusammen: sowohl die Umriffe als das Ganze, verrathen das freye Spiel der Einbildungskraft.

Hier hingegen, bey der Dichtkunst, wo alles nur auf eine Construction der geraden Zeitlinie abzielt, wo der Dichter also nichts an der reinen Form zu thun findet, und alles, was er darstellt, nach und nach, in einer Art von Causalverbindung darstellen muß; hier scheint also dem Dichter ein grösser Theil von dem

freyen Spiel der Einbildungskraft verloren zu gehen. Der Hauptumriss des Ganzen, sollte man glauben, ist, bey allen Gedichten, eine gerade Linie, die weder mit Freyheit aufgefaßt, noch als Schönheit dargestellt werden kann.

Verhielte es sich in der That auf diese Weise; so fiel auch noch der innere Unterschied zwischen den Dichtungsarten selbst weg. Jedes Gedicht wäre die Darstellung eines Ganzen, das die Zeitlinie für das Gefühl empirisch construirte; und der Dichter dürfte sich bey dem einen nicht mehr als bey dem andern, dem freyen Spiele seiner Einbildungskraft überlassen: alle gingen fort nach dem Gesetze der Causalität, die Umrisse der Ode und der Epöe wären gleich.

Um diesem Einwurfe zu begegnen, muß ich nochmahls auf das zurückkommen, was oben schon erinnert worden. — Bey allen Kunstwerken der Zeit fängt des Kunstrichters Einbildungskraft erst mit dem Totaleindrucke an, in ein freyes Spiel zu gerathen. Erst dann, wenn ihr dieser durch den Verstand als Ein-

heit gegeben worden, zergliedert sie ihn in seine mannichfaltigen Theile, und findet Vergnügen in dieser Zergliederung, sobald sie sieht, daß alles wirklich aus der Einheit fließt. Für den Kunstrichter also ist, so lange sich der Verstand noch mit der Aufsuchung der Einheit beschäftigt, der Totaleindruck ein Seyn soll, und nur dann erst, wenn er diesen bekommen hat, ist das Ganze ein Kunstwerk für ihn.

Der Dichter hingegen nimmt in seiner Begeisterung das Seyn soll stets für das Ist. In seinem Gemüthe muß sich daher vor der Ausführung, die in der Zeit geschieht, ein Ganzes als Totaleindruck zugleich darstellen, muß sich gleichsam räumlich für den innern Sinn abbilden, und ihm eine Art von äußerer Anschauung gewähren. Je nachdem nun dieses Ganze, als Bild im Raume wirklich dargestellt, mehr oder weniger Freyheit der Einbildungskraft verrathen würde; je nachdem wird auch die Dichtungsart mehr oder minder freyes Spiel der Einbildungskraft enthalten.

Betrachten wir nach diesem Maassstabe die verschiedenen Dichtungsarten; so wird sich viel-

leicht finden, was schon von den Kunstrichtern allgemein angenommen worden, daß die Oden den höchsten, das Lehrgedicht hingegen den geringsten Schwung der Einbildungskraft erfordere.

Mag der Odendichter schildern was er will, Empfindungen, Leidenschaften oder Handlungen; er muß die Empfindungen, Leidenschaften und Handlungen personificiren, um alles gleichsam vor seinen Augen vorgehen zu sehen. Die Empfindung des Schmerzes ist ihm nicht bloß ein inneres Gefühl ohne Object; sondern seine lebhaftere Einbildungskraft sieht den Schmerz als Person vor sich, wie er auf ihn zueilt, und an seinem Innern nagt. Aber da der empfundene Schmerz gewöhnlich nicht den ganzen Körper einnimmt; mahlt sich auch das Bild desselben nur selten vor der Einbildungskraft des Dichters aus. Bald ist es ein scheußlicher Kopf mit blutigem Rachen, und gräßlich blekenden Zähnen: es ist ein beißender Schmerz; bald eine bloße Hand mit gezucktem Dolche, womit sie ihn zu durchbohren droht; und bald ein paar ungeheuere

Füße , die seine Ehre in den Staub treten. Diese einzelnen Theile , deren seine Begeisterung eigentlich nur bedarf, werden nun von der Einbildungskraft zu einem Ganzen ausgemalt. Der ganze Schmerz , mit allen seinen Attributen steht nun vor ihm. Es ist ein Bild mit voller Freyheit entworfen , und das , in Stein gehauen und als räumliche Anschauung dargestellt , uns gerade den Totaleindruck geben würde , der des Dichters Einbildungskraft in ihrer Begeisterung vorschwebte. *)

Das nämliche gilt von den Leidenschaften und den Handlungen. Liebe , Eifersucht , Geiz und Neid und alle Leidenschaften sind dem Dichter nicht bloße Abänderung unseres Gemüthes , nicht bloße Erhöhung ganz natürlicher innerer Begierden in uns , ohne Objecte außer ihm : es sind ihm wirkliche Wesen , mit stärkern Kräften begabt , als daß der schwache

K 3

*) *Nach den Gesetzen der Einbildungskraft braucht der Theil nicht das Ganze herbeyzuführen , sondern kann auch andere Theile von anderen Ganzen mit sich ziehen. Daher die lyrischen Sprünge.*

Mensch ihnen widerstehen könnte. Was er leidet, wird einer Ursache auſſer ihm zugeſchrieben, und dieſe Urfache ſelbſt verkörperlicht: ſein Herz iſt von Amors Pfeilen verwundet worden, und ſeine Leiden bleiben ihm dennoch werth, weil es goldene Pfeile ſind.

Bey den roheſten Völkern des Alterthums mußte nothwendiger Weiſe der erſte Schritt zur Cultur von der Einbildungskraft geſchehen. Eben weil ſie eine Wirkung des Verſtandes auf die Sinnlichkeit iſt, eben weil ſie den Uebergang zwiſchen dieſen zwey Gemüthsfähigkeiten ausmacht; ſchlägt ſie gleichſam eine Brücke für den Menſchen, der es wagt, ſich aus dem bloß ſinnlichen Zuſtand zu dem eines vernünftigen Weſens zu erheben. Was daher die Einbildungskraft ſich anſchaulich machen, was ſie ſich vorſtellen konnte, war Beweis, im eigentlichen Verſtande des Wortes, für den Gedanken, den ſie verſinnlichte; und jedes neue Bild war eine neue Wahrheit. Wahrheiten, in dem Sinne, wie wir jetzt das Wort nehmen, ſolche Wahrheiten zu finden, dachte wohl niemand. Der Unterſchied zwi-

schen einem abstracten Begriffe des Verstandes, und dem Bilde in concreto, das die Einbildungskraft von ihm zu entwerfen vermag, ist viel zu fein und viel zu schwer, als dafs er sich gleich, beym ersten angehenden Denken, hätte vorfinden sollten.

Jede Leidenschaft wurde von ihnen mit einem Körper bekleidet; und der damahlige Weise, der über ihre Beschaffenheiten nachdenken wollte, personificirte sie zu eben dem Behufe, als wir abstrahiren: wenn er denken wollte, mußte er dichten. Von der kleinsten Empfindung des Menschen bis zu den erhabensten Gegenständen der Weltweisheit, mußte sich alles verkörperlichen lassen, weil man, aus Mangel an vertrautem Umgang mit abstracten Begriffen, keinen Gegenstand auf eine andere Weise lange im Gemüthe festhalten konnte.

Daher der Ursprung der Mythen und der Attribute, welche letzte den Begriff begränzten; und der Dichter arbeitete nie nach einem Bildhauer, sondern dieser sog die Lehren, oder vielmehr die mit Worten ausgedrückten Bilder des Weltweisen ein, dessen Schule er besuchte,

und stellte sie, gleichsam als einen Commentar zu seines Lehrers Vortrag, auch im Raume außer sich dar.

Aber unsere Leidenschaften und Empfindungen sind wirklich für uns; daher waren auch die Bilder, unter denen die Phantasie der Weltweisen der damahligen Zeit sie sich vorstellte, auch wirklich außer ihm; und was er für kaltes Nachdenken hielt, war eigentlich Begeisterung. Es war kein gewaltsamer, dem Rausche ähnlicher Zustand, sondern das innigste Abziehen von allem Fremdartigen, das Festhalten seines Gegenstandes, und die Entwicklung desselben in seine kleinsten Theile. Wie uns bey dem Abstrahiren eines Begriffes, leitete sie ihr Gedächtniß und ihr Scharfsinn bey der Verkörperlichung desselben und der Ertheilung der Attribute; und was bey uns eine richtige Abstraction ist, war bey ihnen ein treffendes Bild mit gehörigen Attributen.

Frey wie die Empfindung oder Leidenschaft selbst, die er fühlte, spielte daher die Einbildungskraft des Odendichters, um in sich ein wirklich räumliches Bild für seine Empfindung

oder seine Leidenschaft zu erfassen : wenn er denken wollte , mußte er sinnbildern , und dichten , wenn er das Gedachte niederschreiben wollte.

Bey uns ist es freylich gerade das Gegentheil. Unsere Dichter , von Jugend auf der abstracten Begriffe gewohnt , können nie den hohen Schwung , und das freye Spiel der Alten , in ihren Oden beweisen. Jene suchten Worte für ihre Bilder, diese suchen Bilder zu ihren Gedanken ; jene beschrieben , was die Einbildungskraft sah , diese versinnlichen , was sie denken.

Daraus liesse sich der Glaube an die Orakel psychologisch erklären , der Unterschied zwischen den eigentlichen Dichtern und den Schwärmern der Alten bestimmen , und endlich ein Weg zur Beantwortung der Frage zeigen : ob es dem neuern Dichter , nach Klopstocks musterhaftem Beyspiele , erlaubt sey , dem Vorbilde der Alten zuwider , durch innere Empfindungen , äussere Anschauungen zu mahlen. Aber da ich nur zeigen wollte , worinn das freye

Spiel des Odendichters bestehe , muß ich hier einlenken , um zur Epopöe überzugehen.

Der Mangel an dem leichten Gebrauche der abstracten Begriffe erzeugte die Ode ; der Mangel an der Kunst zu schreiben , das Hel- dengedicht. — Die Menschen zu allen Zeiten fanden nur eine magere Unterhaltung in dem Umgange mit sich und ihren Zeitgenossen. Sie lernten sich einander bald , gleichsam auswen- dig kennen , und ihre Begebenheiten hatten nur wenig Reiz für sie. Ueberdies find ihnen die Gründe zu der Handlungsweise der Zeitge- nossen meistens so gut oder so schlecht be- kannt , mischt sich in die Beurtheilung dersel- ben so viel Partheylichkeit , so viel ungerechter Neid von der einen , und so viel blinder Bey- fall von der andern Seite , daß der Mensch zu allen Zeiten nichts so wenig kannte , als die Geschichte seiner Zeit , und daß er gern das Blatt überschlug , das sie ihm erzählte.

Nur dann , wenn wir unseren Lebensfa- den weit zurück in die Vergangenheit ausspin- nen , wenn wir die Thaten der Vorwelt ken- nen lernen , finden wir eine Mannichfaltigkeit

unerfchöpflicher Begebenheiten , und wahre Unterhaltung mit Menschen , über welche die Vernunft ihr strenges Richteramt ausüben , und deren Handlungen sie nach ihrem Gesetze prüfen kann.

Dieser Hang zur Kenntniss der Geschichte der Vorwelt mußte daher , ohne alle Rücksicht auf Nutzen , auch schon frühzeitig die Menschen antreiben , die Thaten ihrer Voreltern aufzubewahren ; und in der That ist kein neu entdecktes , nur halb cultivirtes Land noch gefunden worden , das nicht die Geschichte von einigen Generationen zurück befäße.

Aber wie konnte , bey den ersten Griechen , die Geschichte aufbewahrt werden ? Die Kunst zu schreiben war noch nicht erfunden , der Gebrauch der Hieroglyphen ihnen unbekannt. Durch Tradition freylich : vom Vater auf den Sohn. Aber das hätte die Geschichte nicht weit zurück aufbewahrt gehalten. Den meisten Menschen ging es damahls , wie es noch jetzt geht : sie vergessen das Alte durch die Eindrücke des Neuen. Nur hie und da ein Mann von starker Einbildungskraft , dem die Natur

die Gabe verliehen hatte, das Gehörte bildlich aufzufassen; nur er konnte seinem Gedächtniß durch seine Einbildungskraft zu Hülfe kommen, und die Niederlage für die Thaten der Vorzeit werden, aus der man, wenn man es brauchte oder wollte, sie wieder bekommen konnte.

Aber wie es mit allen Niederlagen geht, deren Ein- und Ausgabe niemand bucht; so ging es auch hier. Eben diese Männer, weil sie jede That ausmalten, um ihrem Gedächtniß durch ein räumliches Bild zu Hülfe zu kommen, veränderten, nach dem Gesetze der Einbildungskraft, die Form der That selbst. Was da hätte geschehen können, geschah für sie wirklich; Kräfte wurden zu Wesen, Menschen zu Göttern, und natürliche Begebenheiten zu Wundern erhoben. Ihre Einbildungskraft mußte spielen, um sich des Gegenstandes recht anschaulich zu Bemeistern, und sie bediente sich dieser Erlaubniß hier, wie überall, wo sie spielt: sie formt den Gegenstand so lange um, bis man nur mit Mühe das Muster erkennt, nach dem er gebildet worden.

Traten nun diese Männer auf, und erzählten dem Volke, in guten Versen — das beste Hilfsmittel etwas im Gedächtnisse zu behalten *) — die Thaten der Vorwelt, wie sie dieselben gesehen hatten; so war das dem Volke die angenehmste Unterhaltung. Auch sie wußten, durch ihre eigne Tradition, so etwas von den Begebenheiten, die ihnen der Geschichtskundige vortrug; aber so wußten sie es dennoch nicht. Gerade wie wir das größte Wohlbehagen fühlen, wenn wir eine Begebenheit aus einem schlechten Compendium kennen, und dann einen ausführlichen Geschichtschreiber zu Rathe ziehen, der uns alle die Schwierigkeiten hebt, die wir vormahls hatten; gerade dieß Gefühl mußte sich des Gemüthes jener Leute bemeistert haben. Was sie nur dunkel wußten, ward ihnen nun bis zur Anschaulich-

*) Deshalb, sagt Aristoteles, nennt man die Musik ein Gesetz, (wie man auch im Deutschen sagt in Musik setzen) weil vor der Erfindung der Schrift, die Gesetze in Musik gesetzt, und dann, um sie nicht zu vergessen, abgesungen wurden, wie noch heut zu Tage die Agathyrses thun. (Arist in Probl. sec 119. probl. 28.)

keit deutlich: was ihnen unbegreiflich schien, erklärte man ihnen; und was sie für alltäglich hielten, bekam einen Anstrich vom Ungewöhnlichen und Erhabenen.

Dafs diese Ableitung des Ursprunges der Epopöe nicht blofse Hypothese zum Behufe meiner Theorie sey, liesse sich vielleicht strenge erweisen, wenn das zu meinem Zwecke gehörte. Aufmerksam blofs will ich darauf machen, dafs man keine Spur von einer Epopöe bey den Egyptiern, Hebräern und Indiern antrifft, denen der Gebrauch der Hieroglyphen, und fogar der Schrift nicht fremd war; dafs die Epopöe anfänglich keine lange, zusammenhängende Begebenheiten, sondern nur einzelne Thaten behandelte; und dafs selbst profaische Schriftsteller, die, wie Heredot und Ktesias, aus der Tradition schrieben, manche Fabel, nicht mit besserem Wissen, als Wahrheit aufnahmen, sondern weil die von den Dichtern überlieferten Traditionen, die Quellen waren, aus denen sie schöpfen, und sie nicht so viel Kritik wie Livius besaßen, das fabelhaft Schei-

rende, zwar zu erzählen, aber nicht zu bestätigen.

Waren demnach die ersten Epopöendichter die eigentlichen Lehrer der Geschichte; so mußten sie freylich, durch das freye Spiel ihrer Einbildungskraft, manches Bild, manche Scene ausmahlen, um dem Ganzen Anschaulichkeit zu verschaffen, und es dadurch der Einbildungskraft des Zuhörers einzuprägen. Aber an der eigentlichen Hauptbegebenheit, die jedermann doch so ziemlich aus eigener Tradition kannte, durften sie nichts ändern. Sie konnten die Handlungen motiviren, auf welche Art sie wollten, konnten Maschinen brauchen, wo gewöhnliche Gründe und Kräfte nicht zulangten: aber der Grund, weshalb sie motivirten und Maschinen einführten, mußte der allgemeinen Tradition getreu bleiben.

Rechnet man daher das Lyrische ab, das jedes Heldengedicht mehr oder weniger enthält, schränkt man sich also bloß auf das ein, was eigentlich zum Aneinanderreihen der Thatfachen gehört; so ist die Freyheit der Einbildungskraft, die der Dichter desselben aus-

übt, gerade die des Historienmahlers. Auch dieser entlehnt den Stoff aus der Geschichte, und nur Umriffe, Anordnung des Ganzen, und Colorit sind sein Werk, nur diese hat er dem freyen Spiele seiner Einbildungskraft zu verdanken.

Der Idyllendichter ist zum Theil Lyriker, und unterscheidet sich bloß vom Epopöendichter durch den Gegenstand. Was daher, in Betracht der Freyheit der Einbildungskraft, als Resultat aus beyden Dichtungsarten fließt, paßt zusammen auf ihn: er hat nicht das volle freye Spiel des ersten, und ist nicht so eingeschränkt wie der zweyte.

Dafs aber der didaktische Dichter, als solcher, fast gar kein freyes Spiel der Einbildungskraft äußern könne, und daher nur in Rücksicht auf das zufällig eingemischte Lyrische den Namen eines Dichters verdiene, ist zu oft gesagt worden, als dafs es hier wiederholt zu werden brauchte.

V i e r t e r B e y t r a g.

(Ueber die Tonkunst.)

Der erste Seufzer, der aus der beklommenen Brust eines Unglücklichen hervorquoll, das erste Geschrey, das die Freude eines Menschen erhob, war auch die erste Veranlassung zur Musik. Man sah, wie der Nebenmensch dadurch aufmerksam gemacht, wie sein Mitgefühl dadurch aufgeregt wurde, und häufte, wenn man ihn zur Traurigkeit oder zur Freude stimmen wollte, ähnliche Töne in der Nachahmung.

Aber die verlangte Wirkung eines Eindruckes, der unsere Nerven reizt, ändert sich größtentheils mächtig ab, wenn das Reizmittel zu oft, in dem nämlichen Grad der Stärke wiederholt wird; und so mußten auch die Töne des Schmerzes oder der Freude das Mitgefühl nur schwach erregen, sobald das Ohr ihrer gewohnt war.

Es ist mit den Nervenreizen eine eigne Sache: sie bringen in der Fortsetzung gewöhnlich eine andere, und nicht selten die gerade entgegengesetzte Wirkung, als in ihrem Anfange hervor. Der Zucker, das Salz, der Kitzel, die in ihrem Anfange, eine angenehme Empfindung geben, verlieren bey anhaltendem Eindrücke, nach und nach ihre Wirkung, und arten in der Länge in wahr unangenehme Empfindungen aus. Der Zucker erregt Ekel, das Salz einen ätzenden, und der anhaltende Kitzel einen krampfhaften, unerträglichen Schmerz.

Nicht minder trifft diese Erfahrung bey den innern Reizmitteln zu. Laßt die nähmlichen Klagetöne eine Zeit lang in euer Ohr fallen: der Klagende scheint euch lächerlich; laßt jemand in dem nähmlichen Tone seine Freude äußern: er macht euch traurig; und der Ton eines Instruments, der anfänglich zur Freude oder Traurigkeit das Gemüth stimmte, wird, mehrere Mahle hintereinander gehört, Grausen oder Furcht hervorbringen.

Diese Paradoxie unseres Empfindungsvermögens, hat, in Ansehung der innern Reize, nicht bloß in dem Mechanischen ihren Grund. Sie läßt sich, ohne zu der Analogie mit den äußern Reizen unsere Zuflucht nehmen zu müssen, besonders als psychologische Erscheinung erklären.

Durch nichts theilt der Mensch dem Menschen seine Gefühle so bestimmt mit, als durch Töne. Die Natur, die jedes Gefühl mit einem besondern Ausrufe zu begleiten, gleichsam befiehlt, hat es auch dem Herzen eines jeden Menschen eingeprägt, diesen Ausruf zu verstehen, und dadurch die Gefühle des andern zu theilen, sie mit zu fühlen.

Mögen doch immer Gebärden uns ebenso stark wie Töne, und vielleicht stärker als sie eine Empfindung anschaulich machen; sie sind nicht bestimmt, hängen von der Organisation und dem Temperamente des Fühlenden ab, und veranlassen daher auch kein bestimmtes Mitgefühl. Der stumme Schmerz erzeugt Bewunderung: der Leidende stößt ein plötzliches Ah! aus, und wir fühlen mit ihm. Das

Herz des Taubgeborenen ist grösstentheils stumm für das Mitgefühl.

Aber mitfühlen heisst nicht selbst fühlen. Mitten in der Empfindung, die sich der weichgeschafften Seele beym Gefühle des Mitmenschen bemeistert, bleibt es ihr immer bewusst, dass die Veranlassung zu ihrer Empfindung ausser ihr, nicht in ihr sey. Sie ist sich dessen bewusst, und will dieses Bewusstseyn nicht fahren lassen.

Das erste Klagegeschrey daher, das der Leidende ausstößt, erschüttert uns: wir nehmen von seinen Leiden so viel in uns auf, als unser Temperament verträgt. Kaum aber ertönen seine Klagen in der nähmlichen Stärke fort, als wir ihm die Erwartung andichten, als wolle er in uns das Selbstgefühl ersticken, und seine Gefühle an die Stelle unserer eignen Empfindung setzen. Nun sehen wir, wie wohl dunkel, ein, wie wenig ihm das gelingen werde, wie fein Schmerz unsere Saiten zwar mitstimmend machen, aber nie sie selbst berühren werde, und seine Erwartung der erhabenen

Wirkung hat sich uns in etwas Naives aufgelöst: wir finden ihn lächerlich.

Das Nähnliche gilt von der Freude: sie theilt sich eben so gut wie der Schmerz mit. Ja, der gesunde Mensch ist so gar nicht abgeneigt, die Freude des andern sich so eigen zu machen, daß man glauben sollte, er habe sich ganz darinn versetzt. Aber das geschieht wahrlich nur dann, wenn ihm der Grund zu der Empfindung des andern bekannt ist, und er sich einen ähnlichen Fall denkt, wo er sich über eben so etwas, eben so freuen könnte. Gewöhnlich aber, und hat die Begebenheit auf sein Wohl und Weh nicht den geringsten Einfluß, trennt er sich sorgfältig von dem andern, fühlt für jenem Freude, und für sich eine Art Traurigkeit, die sich nicht selten in die Worte ergießt: daß ich mich doch auch darüber noch freuen könnte!

Freude oder Traurigkeit, Vergnügen und Schmerz, und alle die dazwischen liegenden Gefühle, vertragen daher das Eintönige nicht, wenn sie auf die Empfindung anderer wirken sollen. Wenn der Mensch anhaltend mit-

empfinden, wenn sein Selbstgefühl das Mitgefühl nicht ersticken soll, muß der Ton wechseln, bald erhöht und bald vertieft, bald geschwächt und bald verstärkt werden. Nur dann, wenn der erste Ton einer Empfindung uns zur Theilnahme gestimmt hat, und wir durch das Steigen oder Fallen des Tones bemerken, daß die Empfindung des andern nicht in einerley Grad der Stärke bleibt, lauschen wir mit horchendem Ohr auf jede seiner Ausrufungen, wollen aus ihnen seinen Zustand abnehmen, und versetzen uns, durch die stete Beschäftigung mit demselben, in einen ähnlichen Zustand.

Dieser Uebergang von einem Tone in den andern, ist, bey jeder Empfindung, ganz bestimmten Gesetzen unterworfen. Der anfangs steigende, aber nach und nach mehr zusammenziehende Schmerz sowohl, als die anfänglich ausgelassene, aber im Verfolg mehr gedämpfte Freude, fangen beyde ihre Ausrufungen mit dem ersten Selbstlauter Ah! an, laufen alle Vocale durch, und verlieren sich endlich in dem tiefen Uh! Diese Gesetze nun, welche die

Natur selbst angab, zur Wirkung auf die Empfindung anderer in der Nachahmung angewandt, erzeugten der ersten schwachen Keim der Melodie. *)

L 4

*) Das Solmifiren der Griechen bestand anfänglich, wie bekannt, nur aus den vier Aretinischen Sylben $\tau\alpha$, $\tau\epsilon$, $\tau\eta$, $\tau\omega$, welches auch ganz mit meiner Meynung zusammenstimmt. Denn da das $\varnothing$ eigentlich ein Doppellauter ist, von dem man noch nicht so recht weiß, ob er unserm U entspricht; so war es natürlich, dass ihnen anfänglich nur um das richtige Treffen des Tetrachords zu thun seyn musste, und ihre Musik auch nicht weiter als bis zum Tetrachord kommen konnte. Freylich bezog sich die diatonischen Leiter, die aus ihm floss, bey Saiteninstrumenten, nur auf die Intervalle, und ausser dass die mittleren Saiten nicht in allen Instrumenten einerley Grundton zu haben brauchten, und desßhalb auch *Bewegliche* hießen, ließen sich noch auf jeder Saite, durch Anlegung der Finger, mehrere Töne hervorbringen: welches dann eine grössere Solmisation zu erfodern scheint. Allein da die Skala, des Tetrachords auch bey den weit frühern Blasinstrumenten eingeführt war, und selbst von dem Grundton einer jeden Saite des einmahl bezogenen Instruments galt, so sieht man leicht, dass spätere Erfordernisse meiner Muthmassung keinen Abbruch thun.

Das Singen der ersten Menschen war daher wahrscheinlich nichts anders , als die Bezeichnung irgend eines Gefühls durch unarticulirte Töne. Aber diese unwillkührliche Ergießung des Herzens, dieser stumme Ausdruck des Gefühls dauert nicht lange. Die Empfindung muß in ihrer größten Heftigkeit wüthen, muß den Sprachwerkzeugen die Kraft benehmen, dem Gefühle anpassende Worte zu bilden, wenn der Mensch nicht die größte Erleichterung finden soll, seinen Zustand durch articulirte Töne auszudrücken, ihn durch Worte andern mitzutheilen, und von ihm zu sprechen.

Immer werden dann die Worte und der ganze Gang seiner Rede etwas von dem Character der Empfindung behalten, die sie befeelt; immer wird ihnen dann eine gewisse Geschwindigkeit oder Dehnung, eine gewisse Stärke oder Schwäche gegeben, die auch dem, der die Sprache nicht versteht, den Zustand kenntlich macht. Aber wenn der bloße Gang der Rede, und die Modulation der Stimme uns nur bewegt; so wird die vollkommen verstan-

dene Rede , von dieser Modulation begleitet , uns zur völligen Theilnahme hinreißen.

Nur der , durch den Zwang der großen Gesellschaft , isolirte Mensch zwingt sich seiner Rede in allen Fällen einen gewissen nichts-sagenden Ausdruck zu geben , und seine Empfindungen so in sich selbst zu verschließen , daß man aus dem Tone seiner Worte nicht abnehmen kann , was in seinem Innern vorgeht. Er spricht kalt , wenn er sich freuet , kalt , wenn der größte Schmerz sein Inneres durchwühlt : keine merkliche Modulation der Stimme erhebt seine Rede zu der warmen , wahren Sprache der Natur. Der Mensch aber , der unbefangene , noch von wenig bittern Erfahrungen in sich zurückgescheuchte Mensch , ist sehr freygebig mit der Mittheilung seiner Gefühle , weil er in ihr das sicherste Mittel findet , seinen Schmerz zu erleichtern , seine Freude zu erhöhen. Dann zwingt er sich auch nicht , und sucht gerade die Töne in seiner Rede zu verschmelzen , die ihm seine Empfindung , ohne Worte ausgedrückt , abgelockt hätte : der Gesang begleitet selbst seine Prosa.

So wenig uns auch, zur Bestätigung dieser Behauptung, von der eigentlichen Aussprache der Alten übrig geblieben ist; so deutliche Beweise liefern uns hiervon die neuern Sprachen selbst; und etwas, das uns die Accentuation der hebräischen Sprache an die Hand gibt.

Es ist wohl schwerlich zu läugnen, daß jede der neuern Sprachen, wenn man nur recht Acht darauf hat, an der Art des Vortrages, der darinn herrscht, kenntlich wird. Der Deutsche mag eine fremde Sprache noch so richtig sprechen, er wird stets für einen Ausländer gehalten werden, so lange er sich nicht den musikalischen Vortrag derselben eigen zu machen versteht. Ja selbst in Deutschland gibt es wohl keinen Kreis, der dem andern nicht, mit Recht, den singenden Ton vorwärfe; und wer immer weiter nach Süden von Deutschland reiset, wird zum Erstaunen nicht nur bemerken, wie der Ton der gemeinen Leute, nach und nach allen Klang verliert, und bey beyderley Geschlecht um fast ganze zwey Töne in die Tiefe fällt; sondern wie die Rede, in jeder dieser Provinzen, in einer ganz andern

Tonart vorgetragen wird, die jedem, der nicht daran gewöhnt ist, die Rede als einen Gesang anhören macht.

Der Grund zu dieser Erscheinung, die nicht unbemerkt geblieben seyn kann, liegt gewiss in dem eigenthümlichen Character der Einwohner. Je nachdem der Gedankengang eines Volkes rasch und feurig, oder träge und frostig ist, je nachdem seine Neigungen mehr verfeinert oder grob sinnlich sind, je nachdem sein Temperament sich zum phlegmatischen oder cholerischen neigt; je nachdem wird auch seine Sprache einen diesen Verschiedenheiten angemessenen Vortrag annehmen, der dem ungewöhnten Ohre singend vorkommen muß.

Die Accente der Hebräer beweisen aber noch deutlicher den Satz, daß bey den Alten der Gesang die gewöhnliche Rede begleitete, und der musikalische Ton der Rede, den Ton der Empfindung bezeichnete.

Die Accente sind freylich eine neuere Erfindung, deren man sich vielleicht erst zu Anfange des eilften, aber gewiss nicht früher als zu Ende des neunten Jahrhunderts im Schrei-

ben bediente. Aber das ist sicher nur von den geschriebenen Accenten, eben so wie von den geschriebenen Vocalen zu verstehen. Man sprach stets mit Vocalen: so wie der Vorleser der Bibel in der Synagoge stets sang. Nur erst dann, als man fürchtete, daß der eigentliche Gesang verloren gehen, und dann die Rede, bey einer so völlig unbestimmten, und durch den Mangel des Conjunctivs so äußerst vieldeutigen Sprache, gänzlich unverständlich werden dürfte, suchte man dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen, und den Gesang, der der Sprache so nothwendig ist, an bestimmte Zeichen zu binden.

Noch merkwürdiger aber ist es, daß der jüdischen Jugend noch heutiges Tages der Schulunterricht völlig singend ertheilt wird, und dieser Gesang eben so sehr von dem gewöhnlichen Redeton aller europäischen Nationen abweicht, als er sich von dem Vortrage der Bibel in der Synagoge, und nach den Gegenständen unterscheidet, die gelehrt werden: er ist ganz anders bey den Meditationen des Thalmuds, ganz anders bey dem historischen Theil der Bibel,

und abermahls anders bey den poetischen Stellen derselben. Von einem Volke aber, das sich leider im Ganzen so ziemlich gleich bleibt, und noch manche Ceremonie gerade so wie vor tausend Jahren beobachtet, läßt sich wohl vermuthen, daß ihm auch der Gesang seiner Sprache einiger Maassen von Vater auf Sohn vererbt worden sey, und die alten Hebräer zum Theil ihre Sprache eben so abgesungen, wiewohl nicht so ausgesprochen haben mögen, als die jetzigen Juden.

Dieser Gesang der einzelnen Menschen, der stets mit den Worten verwebt bleibt, und die individuelle oder nationale Empfindung bezeichnet, konnte eigentlich nicht mit dem Namen der Musik belegt werden. Denn so lange sich bloß einzelne Stimmen hören ließen, und ihr Gesang bloß die Worte accentuirte; so lange mußte auch die Musik sich auf die Melodie allein beschränken, die, wie wir in der Folge sehen werden, nicht ganz zu den schönen Künsten gehört. Hingegen wenn ganze Chöre von Menschen, wie in den Tragödien bey den Bacchusfesten, gesetzt auch nach einerley No-

ten fangen ; mußte hier schon eine Art von Harmonie sich zeigen , und die Musik den ersten Schritt von einer angenehmen Kunst zu einer schönen Kunst machen.

Männer , Weiber und Kinder bedienten sich gewifs der verschiedenen Höhe und Tiefe ihrer Stimmen , und brachten unabfichtlich eine Art von Harmonie zwischen Bass , Alt , und Diskant hervor. Jeder empfand anders , jeder wollte seine Empfindung anders bezeichnen , und jeder mußte daher , weil er doch die nämliche Melodie beybehielt , einen natürlichen Accord der nämlichen Note anstimmen , mußte den Diskant durch einen natürlichen Bass begleiten. Ja , es ist nicht nur gewifs , was Rameau behauptet : dafs jeder Diskantton seinen harmonischen Bass ton gleichsam von selbst angibt , sondern es wird dem Bassisten , der mit dem Diskantisten zugleich singt , zur Nothwendigkeit , einen solchen Accord von selbst zu finden , wenn er ihm nicht vorgeschrieben ist. Die Bassstimme ist nie von so weitem Umfange wie der Sopran , oder gar der Alt ; und daher hat sie , bey Abfingung eines nur einstimmig ,

ohne Partitur gesetzten Chors, wenn nicht lauter mit dem Grundton gewaltig dissonirende Töne gehört werden sollen, nur zwey Wege vor sich offen. Entweder sie schweigt ganz bey Tönen, die sie nicht angeben kann, oder sie sucht die mitklingenden Töne, wie die Terz oder Quinte anzugeben, und in beyden Fällen also die Regeln der Harmonie, wiewohl unvollkommen, zu beobachten. *)

*) *Die Antiphonie, sagt Aristoteles, entsteht aus der Vermischung von junger Kinder- und Männer-Stimmen, (dem Diskant und dem Alt) die so weit von einander abstehen, wie der Ton der höchsten Saite des doppelten Tetrachords von dem tiefsten. (Arist. in Probl. Sec. 19. probl. 39.) Sie waren daher um eine einzige Octave verschieden. Würden nun nicht die Regeln der Harmonie und des Contrapuncts beobachtet; so möchte es wenig Chöre geben, in denen nicht der Diskant unter den Alt, oder dieser über den Diskant hinauf kommen müßte. Ohne daher mit Burette über die Behauptung zu streiten, dass die von ihm und Kircher gefundenen Hymnen keinen Bass vertragen, scheinen mir doch seine Gründe zu viel zu beweisen: „Mais ce qui semble devoir absolument decider cette question“, — ob die Alten die Harmonie kannten? — „c'est que ce système de l'ancienne musique étant renfermé dans l'étendue de deux octaves & le chant du*

Noch weiter in der eigentlichen Harmonie rückte die Musik fort, als der Zufall den Menschen das erste musikalische Instrument erfinden, und ihn aus einem Schilf, einem hohlen Knochen, oder von den zwischen ein paar Ochsenhörner gespannten Saiten Töne hervorlocken liefs, die ihm gefielen.

Die Blasinstrumente, die, ihrer leichtern Bauart wegen, wahrscheinlich früher als die Saiteninstrumente erfunden worden sind, *)

sujét, ou du dessus roulant quelque fois sur les sons les plus bas du système; . . . il était impossible de placer au dessous du sujet les différentes parties, qui entrent dans notre contrepoint.“ (S. Mem. de l'acad. des inscript. T. V. p. 198. Ed. Par.)
Aber das hiesse ja, es gab gar keine Chöre, worinn Bassstimmen mitsingen konnten.

*) Dafs die Cithraödik in Griechenland früher als die Auletik bekannt gewesen sey, will ich dem gelehrten Verf. der Abh. über die Erfindung der Flöte, (Att. Mus. I. Band. 2. Heft) der übrigens den Fortunio Liceti (Hierogl. c. 119.) vor Augen gehabt zu haben scheint, gern einräumen. Aus Plutarchs Gespräch über die Musik erhellet aber, dafs die Erfindung der Flöte älter ist, als die der Cither. Hyagnis, sagt er, war der älteste Flötenspieler. Ihm folgte sein Sohn Marsyas, und diesem Olympus. Terpander ahmte in seinen Versen Homer,

konnten, wenigstens von dem, der sie blies, nicht mit Gefang begleitet werden. Er mußte daher entweder den Gefang mit dem Spiele abwechseln, oder, welches wohl gewöhnlicher geschah, ganz und gar nicht singen, in beyden Fällen aber die Musik von den gesungenen Worten trennen, und sie als Kunst für sich betrachten. Geschieht aber dieß, so ist der erste und wichtigste Schritt zur Erfindung der Harmonie gethan.

Der Blasende, der die aus seinem Instrumente hervorgelockten Töne von den gesungenen Worten trennt, und der doch den ganzen Umfang der Leidenschaft ausdrücken will, die

in seinen Gesängen Orpheus nach. Der letzte scheint niemanden nachgeahmt zu haben, da vor ihm nur Gesänge für die Flöte verfertigt worden. — Also muß der Erfinder der Flöte doch vor Orpheus, dem Erfinder der Leyer oder Cyther gelebt haben. Lysias macht, in eben dem Gespräche, Apollo zum Erfinder beyder Instrumente, und führt als Beweis die Gesänge an, die, dem Apollo zu Ehren, mit Flöten begleitet wurden. Auf alle Fälle ist die Erfindung der Flöte sehr alt, da Hyagnis, nach dem parischen Marmor im J. d. W. 2431, also über 1500 Jahre vor C. G. lebte.

ihn erfüllt, kann, bey einer Flöte, die nur vier Töne hat, diese Töne freylich stärker oder schwächer angeben, und solcher Gestalt die kleinste Aehnlichkeit mit seinem Gefühle darstellen. Höher hinauf, oder tiefer hinunter als die sechzehn Töne verstatten, die zwischen *e* und *a* liegen, kann er nicht steigen. Eine Leidenschaft zu bezeichnen, die im Gefange einen höhern oder tiefern Ton erfordert haben würde, war ihm daher nicht anders möglich, als wenn er einen ihm gleichbedeutenden Ton auf der Skala griff, der noch innerhalb seines Systems lag. Was er nicht geben konnte, mußte seine oder seiner Zuhörer Einbildungskraft ersetzen. In seinem geblasenen Stücke lag der Umriss des durch Gefang ausgedrückten Gefühls eben so, wie in dem Generalbass der Umriss des Diskants liegt; und wurde daher der Sänger von einer Flöte begleitet, so mußten beyde harmonisch zusammenstimmen.

Bey den Saiteninstrumenten verhält es sich freylich anders. War gleich ihre ganze diatonische Leiter auf den Tetrachord beschränkt, hatten ihre Instrumente daher gleich nur vier

Grundtöne, so war es ihnen doch, wie uns bey der Violin durch Veränderung des Vibrationspuncts möglich, mehrere Octaven anzugeben. Der Sänger, der irgend einen Ton anstimmte, konnte vom Citherspieler mit eben dem tiefen oder hohen Ton vom nähmlichen Werthe sich begleiten lassen: es war alles Melodie, und brauchte noch keine Harmonie zu seyn. Allein die Einführung der Harmonie war bey den Blasinstrumenten von der größten Nothwendigkeit, und es läßt sich daher gar nicht vermuthen, daß man die einmahl erkannte Wirkung derselben aufgegeben, und sich auf die bloße Melodie werde beschränkt haben. *)

M 2

*) *Kein alter Schriftsteller hat etwas über die Accorde geschrieben. Das ist wahr; aber das beweiset höchstens, daß sie dem Bass die Freyheit gelassen, die Begleitung selbst zu wählen, nicht aber, daß sie ihn nicht gekannt haben. Denn die Verse des Horaz: Sonante mistum tibiis carmen lyra
Hac Dorium, illis Barbarum.*

Epod. 9. v. 5.

zeigen deutlich genug an, daß sie sich wenigstens des Terzenaccords müssen bedient haben, welches auch Bürette einzuräumen gezwungen ist. S. Memoires de l'acad. des inscript. T, IV. p. 121. Ed. Paris.

Zwey sich harmonisch begleitende Stimmen sind gleichzeitig, und drücken beyde die nämliche Veränderung in uns aus. Nur indeß die eine die Veränderung, wie sie ihr gegeben wird, und ohne freyes Spiel der Einbildungskraft darstellt, faßt die andere bloß deren Hauptmomente auf, macht bloß diese hörbar, und läßt der Einbildungskraft Spielraum genug, das Ganze mit Freyheit auszumahlen.

In der That behält der Bass zwar stets den nämlichen Character der Leidenschaft bey, die der Diskant vorträgt; aber da über jeden Bass mehrere Stücke gehen können, so wäre er, allein gespielt, entweder gar nicht, oder doch nur dem Componisten verständlich; der sich einen bestimmten, ihm zugehörigen Diskant hinzudenkt. Stellt man sich daher den Diskant als das Object der Empfindung vor; so ist der Bass dessen mit Freyheit der Einbildungskraft hervorgebrachte Darstellung.

Daher verhält sich der Bass zum Diskant, wie die Musik überhaupt zur Gemüthsbewegung, die sie darstellen soll. Denn eben so, wie der Bass nur die gröbern Umriffe des Dis-

kants anzeigen kann, und es der Einbildungskraft überlassen muß, das Ganze auszufüllen; eben so stellt die Musik überhaupt, nicht die Gemüthsbewegung selbst, nur einen Theil, nur eine Analogie derselben dar, und erwartet es von der Einbildungskraft, daß sie das Ganze ersetzen werde. Bloß hörbar durch den Gang des Basses, construirt er die Zeit des Diskants, und bloß hörbar, durch den Gang der Musik überhaupt, construirt sie die Zeit einer Gemüthsbewegung in uns, und wirkt, solcher Gestalt vereinigt, als schöne und als angenehme Kunst auf das Gemüth des empfänglichen Zuhörers. Ich erkläre mich.

Die Wirkung der Musik gehört zu den Erscheinungen, die, zu allen Zeiten, die Aufmerksamkeit des Psychologen mit Recht auf sich gezogen haben. Wenn die Fabel durch Musik Städte erbauen, und Thiere bezähmen läßt, wenn Lykurg und Plato sie aus ihren Staaten zum Theil verbannen, weil ihr Einfluß den Verfall der Sittlichkeit zu sehr beschleunigt; so lohnt es auch uns, die wir freylich von ihr weder solche Wohlthaten zu hoffen

fen , noch solche Uebel zu fürchten haben , wohl der Mühe die Frage zu untersuchen : wie kann Musik überhaupt auf das Gefühl wirken , und uns in eine bestimmte Empfindung versetzen ?

Bey den Künsten des Raumes , und selbst bey der Dichtkunst , findet die Frage , wiewohl aus verschiedenen Gründen , nicht statt.

Bey den Künsten des Raumes , deren höchster Zweck bloß die Hervorbringung der reinen Schönheit ist , wird der Raum nicht in der Absicht so oder anders construirt , um uns in diese oder jene bestimmte angenehme oder unangenehme Empfindung zu versetzen : eine solche Arbeit würde gleich anfänglich ihren Plan aufs Reizen anlegen , zum Reize ihre Zuflucht nehmen müssen , und eben dadurch aufhören , reine Schönheit zu seyn. Hintennach , wenn wir uns eine Zeit lang an der Betrachtung der reinen Form geweidet haben , verbindet die Einbildungskraft das dargestellte Bild mit irgend einer Materie , einer zum Genusse tauglichen Materie , und indem solcher Gestalt die Urtheilskraft in das Begehrungsvermögen über-

geht , werden wir in eine bestimmte angenehme, oder unangenehme Empfindung versetzt.

Der Künstler zeichne uns eine Landschaft , eine menschliche Figur oder eine Gruppe von Menschen. Anfänglich beschäftigt sich bloß die Phantasie, von der Urtheilskraft geleitet, das Mannichfaltige aus der Einheit zu entwickeln ; und so lange dieß geschieht, gefällt die Landschaft , die menschliche Figur und die Gruppe ohne alles Interesse. Nun erst fängt die Einbildungskraft an, das Begehrungsvermögen und den Wunsch in uns rege zu machen, daß uns doch der Genuß zu Theil werden möchte, den die dargestellten Stücke versprechen. Hat es dann der Künstler verstanden, uns durch seine Darstellung so zu täuschen, daß wir die Wirklichkeit vor uns zu sehen glauben ; hat er es verstanden uns gleichsam in die Landschaft zu versetzen , in der menschlichen Figur einen Menschen finden , und die Handlung der Gruppe vor unsern Augen geschehen zu lassen : so hat er auch unsere Wünsche entweder überrascht oder gereizt, und uns in eben die angenehme oder unangenehme Em-

pfundung durch die Täufchung verſetzt, die der Erfolg eines befriedigten oder gereizten Wunſches in der Wirklichkeit gewesen wäre.

Die nähmliche Wirkung läßt ſich von dem Dichter erwarten. Er conſtruirt die Zeit durch eine Reihe von Veränderungen, die er durch Wörter darſtellt. Aber Wörter bezeichnen Begriffe, und dieſe führen Anſchauungen mit ſich. Sind daher die Anſchauungen von der Beſchaffenheit, daß wir durch ſie in eine angenehme oder unangenehme Empfindung in der Wirklichkeit verſetzt worden wären; ſo bleibt dieſe Wirkung auch dann nicht aus, wenn der Dichter ſie uns vor Augen legt, und Täufchung und Wirklichkeit, durch ſeine Kunſt, ſich nicht mehr unterſcheiden läßt.

In beyden alſo, in den Künſten des Raumes ſowohl, als bey der Dichtkunſt geht eine zwiefache Operation in unſerm Gemüthe vor. Die außer uns dargeſtellten Bilder der Künſte des Raumes, und die in uns erzeugten Bilder des Dichters, werden anfänglich bloß als reine, formale Schönheiten beurtheilt, und nur dann erſt, wenn die Materie, an der die Form haf-

ter, uns in der Wirklichkeit ein gewisses, bestimmtes Gefühl abgenöthigt hätte, werden wir auch bey den Werken des Künstlers das nämliche Gefühl in uns entstehen sehen. Die Darstellung wird hier stets von dem Dargestellten, die Form stets von der Materie getrennt, und indeß die Beurtheilung der Form unser Auge an der Schönheit weidet, versetzt die dargestellte Materie das Begehrungsvermögen in eine bestimmte Empfindung.

Dafs diese Trennung des Urtheils über die Darstellung und das Dargestellte, der Unterschied zwischen Form und Materie nämlich, in uns vorgehe, lehrt wohl die tägliche Erfahrung. Wie mancher findet ein Gedicht äufferst schön, bewundert den schönen Versbau, die glücklichen Räume, die richtigen Bilder, und fühlt dennoch nichts dabey; wie mancher Kunstkenner ertheilt einem Tennier sein gebührendes Lob, und bleibt kalt bey dem Dargestellten. Und eben so auch verkehrt: tausende fühlen bey den Werken der Kunst, ohne das mindeste Urtheil über das Werk als Kunstwerk fällen zu können. Um ein bestimmtes Gefühl

durch die Darstellung in uns hervorzubringen, muß das Dargestellte auch in der Wirklichkeit dieß zu leisten im Stande seyn. Läßt uns nun der dargestellte wirkliche Gegenstand gleichgültig, und ohne bestimmtes Gefühl, wie soll es dem Künstler gelingen, ein Gefühl in uns durch seine Darstellung zu erregen? Der Künstler kann weiter nichts thun, als seine Darstellung so richtig anlegen, daß uns das Dargestellte als wirklich erscheine. Wer daher das Wirkliche selbst nur als Werk der Kunst, nur als formale Schönheit beurtheilt, und in kein bestimmtes Gefühl dabey geräth, muß auch bey Werken der Kunst kalt und ungerührt bleiben: er beurtheilt auch in ihnen die Form, ohne die Materie zu begehren, findet die eine schön, die andere läßt ihn gleichgültig.

Wäre es der Musik erlaubt, in ihre Materie wirklich hörbare Ursachen der Empfindung aufzunehmen, oder dürfte sie das Aechzen des Schmerzes, das Rollen des Donners, und das Rassel des Regens nachahmen, und sich solcher Gestalt eines Mittels bedienen, das uns in der Wirklichkeit in eine bestimmte

Empfindung versetzt; so wäre ihre Wirkung aufs Gefühl freylich leicht erklärbar: sie wirkte eben so aufs Gefühl, wie die Künste des Raumes, und die Dichtkunst. Denn sie stellte eine Materie dar, die aufs Gefühl wirkt, und wer durch diese, von ihr nachgeahmten Töne, in der Wirklichkeit gerührt wird, würde es auch in der Nachahmung seyn.

Aber aufer dafs eine solche blofs materielle Musik von allen guten Tonkünstlern mit Recht, wiewohl aus verschiedenen Gründen, verworfen wird, kann man selbst aus dem vorigen einsehen, wie wenig das Wesen der Musik, als einer schönen Kunst, in der bloßen Nachahmung dessen bestehen könne, was uns in der Wirklichkeit eine bestimmte Empfindung einflößt.

Eben weil eine solche musikalische Mälerey blofs als Materie auf das Gefühl wirkte, hätte die Darstellung keine Form: das Begehungsvermögen allein wäre bey Anhörung dieser Töne beschäftigt, aber die Urtheilskraft schwiege. Wir fühlten dabey, aber würden keine Schönheit darinn finden. In der Mäler-

kunst wird, wie gesagt, die Form, unabhängig von dem Dargestellten, als reine Schönheit beurtheilt, und die Empfindung, durch die dargestellte Materie, nur gleichsam mitgezogen. Hier hingegen wäre das Urtheil bloß auf die Vergleichung der Aehnlichkeit der Darstellung mit der Wirklichkeit beschränkt, und Darstellung und Dargestelltes flößen so eng zusammen, daß sie sich gar nicht trennen ließen: bey so bewandten Umständen könnte man wohl ein Sinnen- aber kein Geschmacks-Urtheil fällen.

Die Musik findet demnach an der Nachahmung hörbarer, in der Wirklichkeit Empfindung erregender Töne, keine Materie, ihre Composition müßte sich also bloß mit der Construction der formalen Zeit einer Gemüthsbewegung, mit der Darstellung der reinen Schönheit beschäftigen, und da entsteht die Frage: wie kann sie aufs Gefühl wirken, und uns in eine bestimmte Empfindung versetzen?

Rousseau, der das Vergnügen an der Harmonie für ein Sinnenurtheil, und bloß das Wohlgefallen an der Melodie für ein Ge-

Geschmacksurtheil erklärt, scheint die Frage noch mehr zu erschweren. „Das Vergnügen an der Harmonie, sagt er, ist bloß ein Sinnenvergnügen; aber das an der Melodie und am Gesange wirkt auf den Geschmack, führt moralisches Interesse mit sich, und spricht zum Herzen.“ *) Wenn also die Melodie allein auf den Geschmack wirkt, wenn sie daher durch ihre Form gefällt, und als reine Schönheit beurtheilt werden muß, wie ist es möglich, daß sie aufs Gefühl wirke und zum Herzen spreche? Seiner Meinung zu Folge müßte gerade von der Beurtheilung der Harmonie, in so fern sie Sinnenlust gewährt, die Rührung und die erstaunliche Wirkung zu erwarten seyn, die er der Melodie allein zuschreibt. Wie bey dem Mahler die Form von der Materie getrennt, und das Wohlgefallen an der Schönheit auf die Rechnung der Form, das Vergnügen an dem bestimmten Gefühl aber auf die Rechnung der

*) *Or le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation — — — : mais le plaisir de la melodie & du chant est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au coeur. Dic. de mus. art. Unité de melodie.*

sinnlichen Materie geschrieben werden muß; eben so müßte die Melodie gleichsam die Form, die Harmonie hingegen die Materie eines Stückes ausmachen, weil diese nur auf die Sinne, jene dem Geschmack wirkt. Ist das aber, so scheint mir die oben erwähnte Frage unbeantwortlich zu seyn, indem eine bloß reine Form nie eine bestimmte Empfindung hervorbringen kann, die doch, dem Zeugniß der Alten zu Folge, von der Melodie allein in so hohem Grade hervorgebracht worden ist.

So sicher ich auch weiß, daß der Unterschied zwischen Sensation und Sentiment bey den Franzosen eben der ist, den wir jetzt im Deutschen zwischen dem leidenden Gefühl der Sinne, und dem thätigen Gefühle der Urtheilskraft machen; so sicher ich daher weiß, daß *un plaisir de pure sensation* eine bloße Sinnenlust, und *un plaisir d'intérêt & de sentiment* ein Wohlgefallen, das auf moralisches Interesse und auf den Geschmack wirkt, bedeute; so unbillig wäre es doch aus Sätzen Folgen zu ziehen, die doch deren Erfinder vielleicht nicht zugegeben haben würde. Wir wollen

ihn daher an einem andern Orte anhören, und sehen wie bündig seine Gedanken zusammenhängen.

Nachdem Rousseau manche sehr feine Bemerkungen über den Unterschied der Farben und der Töne beygebracht hat, fährt er folgender Maassen fort *) „Man sieht daraus, dafs die

*) *On voit par-là que la Peinture est plus près de la nature, & que la Musique tient plus à l'art humain. On sent aussi que l'une interesse plus que l'autre, précisément parcequ'elle rapproche plus l'homme à l'homme & nous donne toujours quelque idée de nos semblables. La Peinture est souvent morte & inanimée : elle vous peut transporter au fond d'un desert; mais sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous; ils sont, pour ainsi dire, les organes de l'ame; & s'ils vous peignent aussi la solitude, ils vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante; & l'on ne peut entendre ni chant, ni symphonie sans se dire à l'instant : un autre être sensible est ici.*

C'est un des plus grands avantages du Musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir; & le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme

Malerkunst mehr das Spiel der leblosen Natur, die Tonkunst hingegen mehr eine Kunst des Menschen bezeichne. Und eben daher wirkt

de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans les tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; & comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force, ne peut rendre à la Musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas; & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans le coeur du contemplateur. Non-seulement il agitera la mer, animera les flammes d'une incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens, mais il peindra l'horreur d'un desert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & repandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes sentimens qu'on éprouve en les voyant. Essay sur l'origine des langues. Chap. XVI.

auch diese mehr als jene auf uns: denn sie bringt den Menschen dem Menschen näher, und erregt stets den Gedanken an unsere Mitmenschen in uns. Auch das Todte und Leblose hat eine Farbe, die schrecklichste Wüste biethet uns gemahlte Gegenstände dar. Aber sobald lautbare Töne in unser Ohr fallen, verkündigen sie uns die Gegenwart eines uns ähnlichen Wesens. Sie allein sind gleichsam die Werkzeuge der Seele; und selbst wenn sie Einöden mahlen, sagen sie uns, daß wir nicht allein darinn sind. Vögel zwitschern: der Mensch allein singt; und man kann weder Gefang noch Musik hören, ohne sich zugleich zu sagen: hier gibt es außer mir noch ein vernünftiges Geschöpf.“

„Es ist wohl einer der größten Vorzüge des Tonkünstlers, daß es Dinge mahlen kann die man nicht hört, da hingegen der Maler nie etwas darstellen wird, das man nicht sieht; es ist aber eins der größten Wunder, daß eine Kunst, die nur durch Bewegung wirkt, das Bild der Ruhe in uns bewirken könne. Auch der Schlaf und die Stille der Nacht, die Ein-

samkeit und das Schweigen gehören in das Gebieth der musikalischen Malerey. Dafs das Geräusch die Wirkung der Stille, und diese die Wirkung des Geräusches hervorbringen könne, weifs freylich jeder; denn man schläft bey einer gleichförmigen und eintönigen Vorlesung ein, und erwacht sobald jener mit Lesen inne hält. Aber die Musik wirkt inniger auf uns, und bringt, durch das Gehör, Gemüthsbewegungen in uns hervor, die in der Wirklichkeit durch ganz andere Sinne wirken. Denn je stärker die Eindrücke sind, je merklicher wird auch die Einsicht in das Verhältniß derselben zu einander; daher aber werden die Farben des Malers, denen diese Stärke gebricht, nie so musikalisch werden, als die Töne des Musikers malerisch sind. Wenn auch die ganze Natur schläft, so schläft doch der nicht, der sie betrachtet; und nun erregt die Kunst des Tonsetzers in dem Herzen dieses Menschen, ohne ihm die Gegenstände selbst zu geben, Empfindungen, die der wirkliche Gegenstand ihm eingeflößt haben würde. Nicht nur bewegt er das Meer, läßt er die Flamme einer Feuers-

brunst auflodern, Bäche fließen, den Regen fallen, und reißende Ströme anschwellen; er mahlt auch den Schauer einer schrecklichen Einöde, bräunt die Mauern eines unterirdischen Kerkers, legt den Sturm, heitert das Wetter auf, und verbreitet, vom Orchester aus, frisches Grün über das junge Laub. Nicht daß er dieß alles darstellte; aber er erregt in uns die Empfindung, die ihr wirklicher Anblick uns gewährt.“

Rousseau scheint hier wirklich das Gegentheil zu beweisen, von dem was er beweisen wollte. Er glaubt, wie er auch ausdrücklich in dem gleich nachfolgenden Kapitel sagt, die Wirkfamkeit der Musik liege nicht in der Harmonie und der Einsicht in das richtige Verhältniß der Accorde, sondern in dem Bewustseyn, daß sie ein Werk des Menschen sey, und dadurch moralisches Interesse mit sich führe.

Allein wenn ja etwas uns dieß Bewustseyn recht fühlbar macht; so ist es doch wohl die Harmonie allein, durch die der Mensch seine größte Kunst äußert. Das Zwitschern der Vögel ist auch melodisch; aber es fehlt ihm der Rhythmus und die Harmonie, und nur

durch einen Gefang, der beyde enthält, erfahre ich, daß es der Gefang eines Menschen sey. Gerade so wie es sich mit der bemahlten leblosen Natur verhält: so lange wir sie, wenn ich mich so ausdrücken darf, nur gleichsam melodisch bemahlt finden, sehen wir auch nur die leblose Natur vor uns; ihre Malerey biete uns hingegen Zweckmäßigkeit und Harmonie dar, und ich erkenne ein vernünftiges Wesen, das sie bemahlt hat.

Selbst das, was R. behauptet, daß nämlich die Musik, durch eine analogische Darstellung des Gefühls, das wir bey irgend einem Eindrücke haben, auch nichthörbare Dinge mahlen könne, selbst dieses zeugt gegen ihn. Dieses bewirkt die Musik nur durch einen der Empfindung angemessenen langsamern oder schnellern Gang des Tonstückes, durch den verschiedenen Takt. Was heist das aber anders, als daß die Musik durch die Beobachtung einer zweckmäßigen Anordnung der Töne, durch eine Art Calcul auf uns wirke; und hat daher die Wahrnehmung dieser Gesetzmäßigkeit in der Melodie das Vermögen, uns das Bewußt-

seyn abzulocken, daß ein vernünftiges Wesen sie hervorgebracht, warum sträubt man sich der Harmonie eben dieses Vermögen einzuräumen, warum soll nach R. durch die Harmonie die Haushaltung der Natur umgekehrt worden seyn, und in der Berechnung der Accorde das Auge die Stelle des Ohres vertreten?

Ueberdies weiß ich gar nicht, wie man es anstellen müsse, den Grad der Stärke des specifischen Eindruckes zwey verschiedener Sinne, einen Lichtstrahl mit einem Klang zu vergleichen? Und doch beruht Rousseaus ganze Erklärung der Erscheinung: warum die Musik mahlerisch, die Malerey aber nicht musikalisch werden könne? bloß auf der Möglichkeit einer solchen Vergleichung. Der Eindruck, den ein Ton auf mein Ohr macht, soll, wie R. meint stärker seyn, als der einer Farbe auf mein Gehör, und daher der schwächere Eindruck der Farben durch Töne gegeben werden können. Allein wer hat uns diese Erfahrung anzustellen gelehrt? *)

N 3

*) Im eilften Briefe über die Empfindung behauptet Mendelssohn, „die Augen füh-

Im Gegentheil scheint die Stärke des specifischen Eindruckes auf die ihnen entsprechenden Sinne, bey gleich gefunden Werkzeugen, so ziemlich gleich auszufallen. Nach Tob. Mayers Versuchen verliert sich Ein Theil Blau unter zwölf Theile Roth gemischt, so, daß man das Blaue gar nicht bemerkt, und das Rothe unverändert bleibt; und eben so wird es wohl schwerlich ein Ohr geben, das von zwey gleich hohen Tönen, von denen einer in einer zwölfmahl weitem Entfernung als der andere her-

ten deutlicher, schärfer, und in einer grössern Entfernung als das Ohr“ — also gerade das Gegentheil von Rousseau. Im Grunde scheint mir beydes gleich unausgemacht zu seyn. Das Ohr eines Capellmeisters unterscheidet, — weil wir doch vergleichen sollen — gewiss so deutlich und scharf, als je ein Auge Sichtbares unterscheiden kann. Was die Entfernung betrifft, so ist freylich der Syrius entlegner, als irgend ein hörbarer Gegenstand. Allein ausser daß Töne in dem Syrius bloß aus Mangel an der sie fortpflanzenden Luft nicht unser Ohr erreichen würden, haben Aug und Ohr ganz verschiedene Media, wodurch der Eindruck auf sie verhindert wird. Für das eine ist es ein undurchsichtiger Körper, für das andere ein Geräusch. Wie will man aber diese Dinge mit einander vergleichen?

vorgebracht wird, den schwächern noch bemerken könnte.

Aber auch wenn beyde Erfahrungen noch der Bestätigung bedürften; so weifs doch jeder, daß die bemerkbaren Farben sowohl, als die bemerkbaren Töne in gewissen Gränzen eingeschlossen sind, deren Umfang eher für die Stärke des Eindruckes der Farben auf das Gesicht, als des der Töne auf das Ohr das Wort führen. Denn indess zwischen dem Hochrothen und dem Gelben wenigstens 8281 Farben liegen, die dem Auge gar nicht schwer fallen recht deutlich von einander zu unterscheiden; ist alles, was das Ohr von einzelnen Tönen unterscheiden kann, zwischen dem Tone enthalten, der um eine Octave tiefer als Contra C liegt, und dem fünfmahl gestrichenen f. Zählt man daher auch die vollständige Octave zu vierundzwanzig Tönen; so entspricht der ganze Umfang der unterscheidbaren einzelnen Töne der Zahl 194, und also kaum dem dreyundvierzigsten Theil von den einzelnen unterscheidbaren Farben. *)

N 4

*) *Wegen der Anzahl der unterscheidbaren Farben, S. Sulzer Art. Farben. Ueber*

Herr Prof. Engel *) beantwortet die Frage: wie kann die Musik auf das Gefühl wirken? eigentlich nicht; sondern da er das Daseyn dieser Wirkung mit Recht als ein Factum voraussetzt, wirft er bloß die Frage auf: was für Mittel hat die Musik zum Malen? und dieß beantwortet er ganz so, wie es von einem so lichtvollen Denker zu erwarten steht.

die Annahme der Octave zu vierundzwanzig Tönen, S. *Memoires de l'Acc. de Berlin* 1764. S. 179 f. und daß das fünfmal gestrichene f, noch unterscheidbar sey, schreibe ich Hr. Dr. Chladni nach, S. dessen *Theor. des Klanges* S. 3. in der Anm. Man sieht, ich habe das Höchste genommen, das sich von Tönen noch unterscheiden läßt. Denn hält man mit Euler in seinem *tentamen novæ theor. Mus. C. 1. S. 13* das fünfmal, oder mit Sulzer *Art. Klang*, das viermal gestrichene c für den letzten unterscheidbaren Ton, und nimmt man die Octave nur wie gewöhnlich zu zwölf Tönen an; so würde der Umfang derselben um mehr als die Hälfte verringert werden. Daß keine Combinationen hier in Anschlag gebracht werden können, versteht sich von selbst, weil sonst dieß auch mit den Farben vorgenommen werden müßte.

*) Ueber die musikalische Malerey, in dessen kleinen Schriften, Berlin 1795. S. 65. f.

Um nun zu zeigen, daß seine Baantwortung dieser Frage erst dann ihre volle Richtigkeit erhalte, wenn man die Mittel kennt, wodurch Musik überhaupt auf die Empfindung wirkt, erlaube ich mir die Hauptmomente der Antwort auf diese seine zweyte Frage, hier mit wenigen Worten anzuführen.

„Töne wirken auf die Empfindung: denn durch sie wird der Mensch zum Mitgefühl veranlaßt, durch sie theilt der Leidende seinen Schmerz, der Glückliche seine Freude mit.“

„Aber das ist noch nicht alles. Jedes Gefühl hat seinen eignen Character. Von dem tiefsten Grade der Traurigkeit, bis zur ausgelassensten Freude, hat jedes dieser Gefühle eine bestimmte Art sich zu äußern: langsam und von Seufzern unterbrochen, ist der Ausdruck des Schmerzes; schnell und hüpfend der der Freude.“

„Versteht nun der Tonsetzer die Kunst, durch die Art der Töne sowohl, als durch ihren Gang, seinem Tonstücke eine Aehnlichkeit mit dem zu geben, was in uns bey irgend einer Empfindung vorgeht; versteht er es die

Aeufferung desselben dem Gehöre darzustellen; so bietet sich unserm Gemüthe, durch eine wechselseitige Einwirkung von Zeichen und bezeichneter Sache aufeinander, auch die dieser Aeufferung entsprechende Ursache dar, und wir fühlen in der Nachahmung gerade das, was wir in der Wirklichkeit gefühlt haben würden. — So weit mein Auszug.

Hr. Prof. Engel führt diesen Gedanken nicht aus, und deutet ihn nur an, weil er billig voraussetzen konnte, daß kein Leser sich an Schriften eines solchen Verfassers ganz unvorbereitet wagen würde. Denn dem ungeübten Leser könnte vielleicht die Frage beykommen: wozu bedarf es der wechselseitigen Wirkung des Zeichens und der bezeichnenden Sache auf einander, die Herr Prof. Engel mit Recht hier fordert? Der Schmerz, den ein Mensch leidet, wird man sagen, ist die bezeichnete Sache; der Ausdruck dieses Gefühls durch Töne und die Art ihrer Folge, das Zeichen. Nun aber bringt nur der Ausdruck des Gefühls, also nur das Zeichen die Wirkung des Mitgefühls in uns hervor. Stellt daher der

Tonsetzer dieses Zeichen dar; so muß auch dadurch allein schon die Wirkung erfolgen, ohne daß man erst an die bezeichnete Sache zu denken brauchte.

Ich weiß nicht wie weit Hr, Prof. Engel mit meiner Vertheidigung zufrieden seyn kann; ich wenigstens habe mir diese Frage folgender Gestalt zu beantworten gesucht. In der Natur äußert sich die Empfindung nicht bloß durch Töne: Gebhrdenspiel, Gesichtszüge und tausend Kleinigkeiten begleiten die Töne, unterscheiden jedes Gefühl merklich von dem andern, und nur die Vereinigung aller Zeichen zusammen, bringt erst den höchsten Grad des Mitgeföhls in uns hervor. Der Tonsetzer hat aber nur die Darstellung eines Theiles von den Aeufferungen in seiner Gewalt: nur die Töne, und was sich aus ihnen machen läßt, fallen in sein Gebieth. Unvollständig nur könnte er daher das Mitgeföhl erregen, da selbst seine Darstellung des Zeichens nur unvollständig ausfällt, und nur den Theil befaßt, der sich auf die Töne bezieht. Aber nun tritt das gewöhnliche Gesetz der Einbildungskraft ein, und vollendet

das , was der Tonsetzer nur anfangen konnte. Sobald wir den Ausdruck einer Empfindung hören , sehen wir auch ihren Ausdruck durch Gebärden und Gesichtszüge , sehen das ganze Bild des Fühlenden vor uns , erhalten alle Zeichen , und fühlen im höchsten Grade mit ihm.

Ich wiederhole es nochmahls , ich weiß nicht ob Hr. Prof. Engel diese Auslegung seiner Meinung billigen wird. Denn nun entsteht die Frage : warum kann das , was der Tonsetzer bewirkt , nicht auch vom Farbensetzer geleistet werden , warum wird selbst der , der das Farbenclavier spielt , und daher alles recht gut sieht , nie in eine bestimmte Empfindung versetzt werden ? Auch er kann , und vielleicht noch besser als der Tonsetzer , *) das , was Hr. Prof. Engel die transcendentellen Aehnlichkeiten nennt , hervorbringen , die Anzahl seiner Abwechselungen ist sogar vollständiger , und

*) Ich sage besser , weil der Eindruck einer durch irgend ein Pigment hervorgebrachten Farbe aufs Gesicht , keine andere Farben merklich mitschleppt , da indessen jeder Hauptton mitklingende Töne hat , die oft gar nicht in den Gang der Empfindung passen.

er müßte, durch die Darstellung des Theiles, auch das ganze Zeichen unserer Einbildungskraft mahlen: er, so gut wenigstens wie der Musikus, müßte das Mitgefühl erregen können.

Freylich bezeichnen die Farben an und für sich gar nichts; *) und es ist höchstens conventionell, wenn irgend ein Gefühl eine Farbe trägt, wenn die Trauer sich ins Schwarze hüllet. Farben könnten demnach bloß durch die transcendentelle Aehnlichkeit mahlen; Töne aber mahlen schon durch sich selbst. Allein das Mahlen durch das, was die Töne eigentlich Bezeichnendes an sich haben, das Hörbare nämlich, rechnet Hr. Prof. Engel, wie jedermann mit ihm, zu dem niedrigsten Grade der musikalischen Malerey, und nur

**) Dies ist auch Mendelssohns Meinung in dem oben angeführten Briefe. Rousseau läugnet freylich die ganze Harmonie der Farben rund ab, und behauptet im sechs-zehnten Kap. der angeführten Abhandlung, daß jede Farbe allein stehe, und gar kein Bezug von der einen auf die andere statt finde. Aber das heißt den Knoten zerhauen, und ihm zu Folge wäre kein nothwendiger Uebergang von einer Farbe zur andern vorhanden, welches aller Erfahrung widerspricht.*

durch die transcendente Aehnlichkeit vollbringt die Musik ihre erstaunliche Wirkung. Nun aber hat auch das Farbenclavier das Vermögen diese Aehnlichkeit darzustellen, und doch wird wohl niemand behaupten, daß ein Tonstück in Farben gesetzt, ebenfalls das vollständige Zeichen eines bestimmten Gefühls durch die Einbildungskraft so reproducire, daß es uns des Fühlenden Geschrey, Gebärden, und Mienenspiel anschaulich machen, und uns zum Mitgefühl hinreißen werde.

Ehe man also noch nicht ausgemacht hat, wie die Musik überhaupt auf die Empfindung wirke, wird man vielleicht die Frage: was für Mittel sie zum Mahlen habe? stets nur unvollständig beantworten können.

Von dem, was die Stoiker in Betracht der Sprache sagen, scheint sich gar keine Anwendung auf die Musik machen zu lassen. Denn wahr ist es allerdings, daß eine Sprache, deren Worte auf irgend eine, wenn auch noch so entfernte Art Aehnlichkeit mit den Sachen haben, die sie bezeichnen, den Vorzug vor jeder andern verdiene. Ja, es war nicht so un-

gereimt, daß Plato, und mit ihm die Stoa, jedem Buchstaben eine Kraft gab, durch die er eine gewisse Beschaffenheit auszudrücken vermag, den das Wort bezeichnet, in welchem er vorkommt. *)

Aber dieß hat nur Einfluss auf die Sprache, um ihr, als der bloß hörbaren Bezeichnung der Gedanken, das Willkührliche zu benehmen, und ihr eine Art von Emblematic zu geben. Dieses zu bewerkstelligen kann sie daher auch aus dem Gebiete eines jeden Sinnes Aehnlichkeiten entlehnen, und sie dem Worte einverleiben. So ist die Aehnlichkeit des Wortes *Crux* vom Gehöre, die des Wortes *Lucus* vom Gesichte, u. s. w. hergenommen, ohne daß sie sich an irgend einen bestimmten Sinn zu halten brauchte.

Da aber für die Musik nur der Sinn des Gehörs brauchbar ist, da sie, selbst von diesem Sinne nicht das Materielle, nicht die in der Wirklichkeit Empfindung erregende Töne, sondern nur das Formelle, und den Gang der

*) S. Tiedemann, *System der Stoischen Philos.*
Th. I. S. 151.

Empfindung entlehnen darf; so entsteht die Frage: wodurch kann die Musik mahlen? oder mit andern Worten und allgemeiner: durch welche Mittel wirkt die Musik auf das Gefühl.

Wäre Hr. Dr. Chladnis Theorie des Klanges noch nicht bekannt; ich würde es nicht gewagt haben mit einer Hypothese hervorzutreten, die den größten Anschein einer, um gelinde zu urtheilen, starken Paradoxie hat. Durch die Versuche dieses zuverlässigen Beobachters aber fließt meine, von ihnen ganz unabhängig gemuthmaßte Hypothese, durch ein Paar Schlüsse von selbst; und diese Schlüsse hier zur Beurtheilung vorzulegen, wird man mir um so weniger verargen, als der Gegenstand für die Seelenlehre von Wichtigkeit ist, und ich mich gern bescheide, die Ausführung dieses Gedankens hier, und vielleicht nie liefern zu können. Zur Sache also.

Wir haben zweyerley Formen der Sinnlichkeit: Raum und Zeit. Die erste dieser Formen, der Raum nämlich, gehört für alle Eindrücke auf die äußern Sinne, und alles, was

sie uns liefern, müssen wir als außer einander, als verschieden von unserm Ich, im Raum anschauen.

Die andere dieser Formen hingegen, die Zeit nämlich, gehört für das Gefühl, das der innere Sinn von diesen Eindrücken hat; und alles, was wir fühlen, müssen wir in uns, nach und nach, in der Zeit anschauen.

Nun hat der Raum drey Dimensionen: er hat Länge, Breite und Höhe; die Zeit hingegen hat nur Eine, nur Länge. Folglich müssen wir uns auch alle körperlichen Objecte, die Eindrücke auf unsere Sinne machen, mit drey Dimensionen, alle Gefühle aber nur mit einer Dimension vorstellen. So lehrt man.

Aber eigentlich zu reden wird die Richtigkeit dieser Behauptung, empirisch, nur durch Gegenstände des äußern und innern Gefühls (*tactus & sensus*) ursprünglich dargestellt. Bey jedem Körper, als dem materiellen Raume, kann ich in die Länge, in die Breite und in die Höhe fahren, und daher die drey Dimensionen wirklich finden. Bey Gegenständen des Gesichts hingegen, lassen sich alle drey Dimen-

sionen nie darstellen: der Körper, so wie er sich uns zeigt, bietet uns nie mehr als zwey Dimensionen dar, und der Sonnenkörper ist, für das Auge, eine bloße Sonnenscheibe.

Hätten wir daher nur den Sinn des Gesichts, und müßten, wie der Prometheus der Fabel unbeweglich an einen Ort angeschmiedet, unser Leben zubringen, so würden die gesehenen Gegenstände, die wir dann nicht betasten könnten, uns nur zwey Dimensionen darbieten. Unbeschadet des unausgefüllten, reinen Raumes, der immer drey Ausmessungen behielte, füllten doch die Körper nur deren zwey aus. Nur erst durch eine Art Reduction des Gesichts auf das Gefühl, nur erst dann, wenn wir eine Vergleichung zwischen dem gesehenen und gefühlten Körper anstellen, und ihn in beyden Fällen für eben denselben erkennen, finden wir, daß auch er, als gesehen-er Körper, drey Dimensionen habe: an und für sich hätte er deren nur zwey. Blindgeborene, die zu ihrem Gesichte gelangen, sehen anfänglich in perspectivischen Zeichnungen gar keine Tiefe; und es dauerte lange, bis das

Menschengeschlecht sich durch Schlüsse überzeugen, daß die Sterne nicht in einer Fläche lägen: mit dem Auge allein hätte man das Gegentheil stets glauben müssen.

In der That ist das auch wohl nicht anders möglich: Man sieht einen Körper, einen Würfel z. B. nur dann, wenn jeder Punct desselben einen Lichtstrahl in das Auge wirft. Der ganze Würfel bildet demnach einen Lichtkegel, der sich auf der Netzhaut in eine bloße Fläche endigt, deren Figur durch die Stellung des Würfels zwar abgeändert, aber nie bis zum körperlichen Abdruck umgeändert werden kann.

Wären die tönenden Körper von der Beschaffenheit, daß die Schwingung eines Punctes derselben, die Luft bloß in gerader Linie bewegte; und die gerade Luftlinie, die sich zwischen dem tönenden Puncte und unserm Ohre befindet, erst zusammen drückte, und sie dann wieder über den tönenden Punct hinaus, durch die Elasticität erweiterte — wäre dieses; so wären die accustischen Dimensionen noch beschränkter als die optischen. Jeder einzelne

Ton eines ganzen Körpers würde einen Punct, und mehrere zugleich gehörte Töne würden Linien auf unser Trommelfell abbilden: die klingenden Körper hätten nur eine Dimension.

Allein so verhält es sich in der That nicht. Jeder einzelne Ton erschüttert die Luft nicht bloß in einer einzigen geraden Linie, deren zweyter Endpunct im Trommelfelle liegt; sondern in einer wirklichen, ihm eigenthümlichen Fläche, und das Ohr erhält daher mit jedem einfachen Tone einen Flächeneindruck.

Außer Euler, der Graf Giordano Riccati und andere, die über die Klänge elastischer Stäbe und Ringe Versuche angestellt, und sie beschrieben haben, hat keiner dieß so umständlich gezeigt, als Hr. Dr. Chladni, in dem oft angeführten Werke. Um meine Leser, denen diese Versuche nicht bekannt seyn dürften, in den Stand zu setzen, über das folgende urtheilen zu können, will ich einiges davon mit wenigem anführen.

Er legt eine runde Glascheibe mit den Rändern auf gedrehtes Papier, so daß die Mitte hohl liegt, und bestreuet die ganze Oberfläche

der Scheibe mit feinem Sande. Wird nun der Rand der Scheibe mit einem Violinbogen gestrichen, und durch einen bestimmten Druck mit den Fingern auf die Oberfläche der Scheibe, das zweymahl gestrichene Fis herausgebracht; so theilt sich der Sand, durch die Erschütterung, in einen Stern, der vierzehn Spitzen hat. Durch einen andern Druck der Finger auf die Oberfläche der Scheibe, wird das zweymal gestrichene b herausgebracht; dann theilt sich der Sand in einen Stern, der sechzehn Spitzen hat. Und so bekommt der Sand, mit jedem andern Ton, eine andere aber ihm stets eigne Figur.

Außer diesem findet sich noch folgende Eigenheit. Töne, die um ganze und mehrere Octaven verschieden sind, geben Figuren die einige Aehnlichkeit haben: so daß der höhere Ton die ganze Figur des tiefern Tons enthält, und noch einige, wie Sternräder eingeschnittete Kreise mehr. So weit die Erfahrung.

Nimmt man nun an, daß der innere Sinn jede dieser gehörten Flächen construirt, um die Vorstellung von einem oder dem andern Tone zu bekommen; so läßt sich folgendes festsetzen.

Zwey Töne des nähmlichen Instruments die im Einklang (*unisson*) sind, können vom Ohre, das sie zu gleicher Zeit hört, gar nicht unterschieden werden, da ihr Flächeneindruck auf das Trommelfell gleich ist, und ihre Figuren sich vollkommen decken. Zwey Octaven hingegen werden zwar vom Ohre unterschieden, aber weil ihre Figuren ähnlich sind, und die Figur des tieferen Tons von der des höhern gedeckt wird, bilden sie Accorde. Hingegen werden Töne wie Fis und b, deren Figuren sich in nichts ähnlich sehen, und sich auch gar nicht decken, Dissonanzen geben.

Ich schreite weiter zur Anwendung, und ziehe folgende Sätze aus der Erfahrung.

1. Töne unterscheiden sich von Farben, daß die ersten ganze Flächen auf das Trommelfell, die andern hingegen nur einzelne Punkte auf die Netzhaut abbilden. Daraus folgt ferner:
2. Töne unterscheiden sich von Farben, daß die ersten mitklingende Töne mit sich führen, die andern allein stehen. Denn sobald der Eindruck eines Tones, eine wirk-

lich figurirte Fläche auf dem Trommelfelle hervorbringt, muß der Eindruck des höhern Tones von der Wirkung seyn, als hörten wir mehrere seiner tiefern Accorde, und noch etwas mehr: eine Sache, die bey den Farben, deren Eindrücke bloße Punkte bilden, nicht statt finden kann. Hier findet die Theorie an der Erfahrung die größte Bestätigung: der tiefere Ton klingt mit dem höhern mit, nicht aber verkehrt, der höhere mit dem tiefern. Daraus folgt abermahls:

3. Töne unterscheiden sich von Farben, daß bey einem gehörten, reinen einfachen Ton die Einbildungskraft im Stande ist, andere mit ihm ähnliche Töne zu reproduciren, indess keine einfache Farbe die Einbildungskraft auf die Reproduction einer andern Farbe führt. Denn da jeder Ton mit seinem Accorde eine ähnlich figurirte Fläche im Ohre auf das Trommelfell abbildet; so ist die Aehnlichkeit des Eindrucks schon vermögend die Einbildungskraft zu zwingen, einen mitklingenden Ton, auch ohne

ihn zu hören, sich vorzustellen. Hingegen da jede Farbe einen bloß anders gefärbten Punct auf der Netzhaut darstellt; so hat die Einbildungskraft nichts, wodurch sie bey der Erblickung der einen Farbe sich zugleich die andere reproduciren könnte.

Sind diese Voraussetzungen gegründet, so gehe ich weiter. Jeder hörbare Ausdruck irgend einer Empfindung, besteht aus einer ganzen Reihe von klingenden Tönen, die an und für sich im Stande ist, uns in eine bestimmte Empfindung zu versetzen; und ein Instrument, das die aufeinander folgenden Klagentöne eines Leidenden, der Reihe nach, vollkommen nachahmte, würde bloß dadurch in uns eben das Gefühl, als hörten wir den Leidenden selbst, bewirken.

Von der Nachahmung einer solchen ganzen Reihe von Tönen aber, von dem eigentlich Hörbaren, das in der Wirklichkeit eine Empfindung in uns erregt, von dem was Hr. Prof. Engel die vollständige Malerey nennt, kann die Musik, als schöne Kunst, keinen Gebrauch machen. Denn die Einbildungskraft bliebe da

bey ohne alle Thätigkeit. Durch diese vollständige Malerey würde uns die Empfindung als Materie gegeben, wir müßten, wir möchten wollen oder nicht, bloß vermöge der Beschaffenheit unserer Organisation, durch sie in ein bestimmtes Gefühl gerathen, und die Musik, die, unter solchen Umständen, das freye Spiel der Einbildungskraft hemmte, würde aufhören, schöne Kunst zu seyn: unser Urtheil wäre sinnlich, nicht ästhetisch.

Sobald aber der Künstler sein Stück aus einer Tonart gehen läßt, die einen von den zu dem Ausdrücke einer bestimmten Empfindung gehörigen Reihe von Tönen ausmacht, gibt er in diesem einzelnen Tone der Einbildungskraft nur einen Theil von der Materie. Da aber in diesem Theile, der sich auf das Trommelfell als eine figurirte Fläche abbildet, mehrere Töne enthalten sind, die oft zu ganz heterogenen Empfindungen gehören; so sucht die Einbildungskraft sich in Spiel zu setzen, um gleichsam errathen zu wollen, welche Töne sie reproduciren soll, und welche Empfindung hervorzubringen der Künstler beabsichtigt habe.

Zeigt ihr nun der Tonsetzer durch den ganzen Gang, in den transcendentellen Aehnlichkeiten des Stückes, was seine Absicht gewesen sey; so wird die Einbildungskraft bestimmt, die Reihe von Tönen von selbst zu reproduciren, die noch zur vollständigen Mahlerey fehlt, und die ihr der Künstler nur andeutet: wir hören in uns, was man außer uns gar nicht darstellt, und werden in eben das Gefühl versetzt, das die wirkliche Reihe der Gefühl erregenden Töne in uns hervorgebracht haben würde.

Die Musik hat demnach eine Materie, und eine Form. Die Materie wird uns durch die einzelnen Töne gegeben: sie liefern der Einbildungskraft Bestandtheile zu ganzen Empfindungen, ohne ihr diese ganz zu liefern. Bey der Form hingegen gibt es zu unterscheiden. Besteht sie bloß in einer hörbaren Construction der Zeit, in einer Reihe von Tönen, die sich einander nach bestimmten Gesetzen folgen, also in der Melodie; so beschäftigt sich die Einbildungskraft auch nur, um aus den einzelnen Theilen der Materie ein Ganzes zu machen, und durch die transcendentellen Aehnlich-

keiten ein oder das andere bestimmte Gefühl zu erregen: die Melodie ist bloß angenehme Form, und unser Urtheil darüber ein Sinnenurtheil, ohne alle ästhetische Nothwendigkeit. In so fern man aber von der Materie, und der Wirkung aufs Gefühl durch eine Folge von Tönen nach einander, abstrahirt, in so fern man also die Töne als einzelne Punkte betrachtet, und bloß erwägt, welche Linien sich aus diesen zugleich gehörten Punkten construiren lassen; bekommt die Musik in der Harmonie eine reine Form für die ästhetische Urtheilskraft, die um so schöner ausfällt, je weiter, wie im ersten Beytrage gezeigt worden, die Construction dieser zugleich gehörten Punkte sich von der geraden Linie entfernt, Linien von höhern Graden bildet, und freyes Spiel der Einbildungskraft verräth.

Daraus läßt sich nun manche Erscheinung erklären, die den Sachverständigen schon längst als Erfahrungssatz gegolten; läßt sich von der andern Seite der Unterschied zwischen dem Tonclavier und dem Farbenclavier deutlich angeben.

Bey der Anhörung einzelner Töne, sagen die Kunstverständigen, empfindet niemand etwas Leidenschaftliches. Das ist wahr; aber wie mich dünkt, nur in dem Sinne, der aus obigen Betrachtungen fließt. Denn wenn alle einzelnen Töne vollkommen gleichgültig für das Gefühl wären, und dieses erst durch die Melodie allein bewirkt würde, könnte auch kein Unterschied zwischen den Instrumenten obwalten. Jedes Instrument, dessen Umfang von Tönen es erlaubt, eine bestimmte Melodie darauf anzugeben, müßte dem Tonsetzer von gleicher Brauchbarkeit seyn, müßte in uns die nämliche Empfindung erregen. Und doch wird schwerlich jemand für eine Andante die Trompete, für einen Allabrevetact das englische Horn wählen, oder das Flagolett und die Posaune dem Violoncello und der Harmonica gleich an Wirkung achten.

Ja Rousseau behauptet, *) und wie ich glaube mit Recht, daß zwey Töne *all unisono*

*) *Si deux cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, & également tendues, elles seront à l'unisson. Mais il est faux de dire que deux sons*

sich nur dann vollkommen vermischen, und das Gemüth sie nur dann als einen einzigen Ton erkenne, wenn die Instrumente, auf denen man sie angibt, gleich sind: keinesweges aber, wenn zwey verschiedene Instrumente den Einklang anstimmen. Wirkten nun die einzelnen Töne gar nicht auf das Gefühl, stimmten sie an und für sich nicht einmahl das Gemüth zu einer Leidenschaft; so würden zwey gleich hohe Töne, auf ganz verschiedenen Instrumenten angegeben, sich eben so vermischen müssen, wie man zwey ungleich stark glänzende Puncte, in einer Entfernung wo man ihre räumliche Verschiedenheit nicht bemerkt, für einen einzigen Punct von verstärktem Glanze hält. Denn nun wäre ein Ton auf der Harmonica von dem nähmlichen Ton auf der Posaune nur so verschieden, wie das Licht zweyer Sterne von

l'unisson se confondent si parfaitement & aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer: car ils peuvent differer de beaucoup quant au timbre & quant au degré de force. Une cloche peut être à l'unisson d'une corde de guitarre, une vielle à l'unisson d'une flute, & l'on n'en confondra pas les sons. Dic. de mus. art. Unisson.

verschiedener Grösse: sie wären bloß durch ihre Stärke verschieden. Hörte man daher beyde Töne zugleich, so könnte hier nur ein Ton von gröfserer Stärke wahrgenommen werden, wie dort, wenn beyde Sterne so dicht wie im Castor bey einander stehen, nur Ein Stern von gröfserm Glanze erscheint.

Aber nein, jeder einzelne Ton stimmt, durch die verschieden figurirte Fläche, die er in unser Ohr abdrückt, *) zu einer andern Leidenschaft; und diese Verschiedenheit erstreckt sich nicht bloß über die Höhe und Tiefe, sondern auch über die Stärke und Schwäche des Tones verschiedener Instrumente. Der Eindruck aber, den der einzelne Ton auf das Gemüth macht, hat mit erstaunlich viel andern Tönen Aehnlichkeit, die zu ganz verschiedenen Leidenschaften gehören können, und die Einbildungskraft, die nicht weiß, welche von allen diesen Aehnlichkeiten sie fest halten soll, producirt daher gar keine. Hier, wie überall:

*) Welchen Unterschied es in der figurirten Fläche hervorbringe, ob die Scheibe rund oder viereckigt ist, zeigen die Chladnischen Versuche.

der Mensch, dem sich zu viel Mittel zur Erreichung seines Zweckes mit einem Mahle darbieten, wird unschlüssig, und wählt gar keins.

Erst dann, wenn die Melodie aus allen ähnlichen Tönen, die die Einbildungskraft auffassen könnte, nur solche aushebt, die durch ihre transcendente Aehnlichkeit den Character der Leidenschaft genau bestimmen, in die uns der Künstler versetzen will; erst dann wird die Einbildungskraft sich die ganze Reihe von Tönen produciren, die in der Wirklichkeit eine Empfindung erregen: der Künstler wird mahlen, der Zuhörer gerührt werden.

Zur Vermehrung des bestimmten Gefühls trägt demnach die Harmonie nichts bey. Alles, was die Einbildungskraft braucht, um uns in eine bestimmte Empfindung zu versetzen, leisten ihr die einzelnen Töne, die Wahl des Instruments, der Rhythmus und die Melodie: die Wahrnehmung mehrerer Töne zugleich gibt der Einbildungskraft nicht den kleinsten Bestimmungsgrund mehr an. Aber die Harmonie dient zur Schönheit der Musik, und sie allein macht die Tonkunst zu einer schönen Kunst. Denn

da in dem harmonischen Bass die ganze Melodie liegt, oder doch liegen sollte, da er also gleichsam die Einheit vorstellt, aus der die Mannichfaltigkeit der Melodie fließt, entwickelt die Einbildungskraft diese Mannichfaltigkeit mit Freyheit aus der Einheit, und findet das Ganze um so schöner, je mehr freyes Spiel die Composition selbst verräth, je mehr ihre sichtliche Construction krumme Linien von höhern Graden erforderte.

Daher kommt es auch, daß die neuere Musik bey weitem nicht die erstaunliche Wirkung hervorbringt, welche die Alten, selbst ihre Uebertreibungen abgerechnet, ihr zugeschrieben haben. Bey uns, deren Musik die Urtheilskraft durch die Harmonie, und die Sinnlichkeit durch die Melodie beschäftigt, theilt sich die Aufmerksamkeit zwischen beyden, und wird von beyden zusammengenommen schwach afficirt. Die Betrachtung der Schönheit thut dem sinnlichen Genuße stets den größten Abbruch. Wer sich noch an der Schönheit einer Person weidet, vor dessen Gemüthe das ganze Bild derselben nicht ganz dasteht, jeder Man-

gel ihm verschwindet und sich in Reiz auflöst, der hält auch das schönste menschliche Geschöpf für ein Werk der Kunst: er bewundert die Schönheit desselben, ohne es zu lieben; und so der Musikus von Profession, der auf jede Dissonanz lauscht, und bloße Schönheit durch die Harmonie sucht, kann freylich Schönheit finden, aber auf sein Gefühl hat die Musik nicht gewirkt.

Die Alten hingegen, die gar keine Harmonie, oder doch nur in dem eingeschränkten Sinne kannten, deren Musik also bloß melodisch, bloß angenehme Kunst war; wußten daher auch von der eigentlichen Schönheit der Musik gar nichts. Musik war ihnen das Mittel die Empfindungen zu erregen; und sie konnten sie im hohen Grade erregen, weil die Aufmerksamkeit nicht mit der Beurtheilung der Harmonie sich abgeben, und dadurch theilen mußte.

Wie wenig daher ein Farbenclavier im Stande sey, es der Musik nur einiger Maassen in der Erregung der Leidenschaften gleich zu thun, wird jeder wohl nun von selbst einse-

hen. Der gefärbte Lichtstrahl, der einen einzelnen Punct auf die Netzhaut abbildet, gibt der Einbildungskraft nicht den mindesten Anlaß, eine ähnliche Farbe aufzufuchen, und die transcendente Aehnlichkeit ihrer Melodie hat keinen Stoff, das Gemüth zu irgend einer Leidenschaft zu bestimmen. Erst dann, wenn, wie bey den Tönen, durch die einzelnen Töne, der Einbildungskraft zwar etwas Unbestimmtes, aber doch Bestimmbares gegeben worden, verwandelt die Melodie das bloß Bestimmbare in etwas Bestimmtes, und setzt die Empfindung fest. Bey den Farben hingegen ist alles bloß Veränderung, nichts Bestimmbares. Ihre Harmonie kann die schönsten Wellenlinien beschreiben, ihre Melodie noch so viel Aehnlichkeit mit einer tönenden Melodie haben; gerührt wird wohl niemand dadurch werden. Eine Aehnlichkeit, die die Einbildungskraft nicht gleichsam auffucht, nicht zu finden strebt, kann wohl vom Witze eingesehen werden, aber nie auf das Gefühl wirken.

Dafs das Wohlgefallen am Reime auf diesem Grunde beruhe, und er nicht bloß, wie

Wolf, in seiner Psychologia empirica zu glauben scheint; ein bloßes Spiel des Witzes sey; daß jedes lang dauerende Tonstück uns zuletzt Traurigkeit, aber nicht lange Weile verursachen müsse; daß die Verschiedenheit der Sprache auch auf die Verschiedenheit der Musik Einfluß habe; daß der Contrapunct sich sehr gut vertheidigen lasse — alles dieß sind Dinge, die mich hier zu weit führen würden. Vielleicht, aus obigen Gründen, ein anderes Mal davon:

F ü n f t e r B e y t r a g.

(Ueber die Tanzkunst.)

Tanz - und Schauspielkunst haben es mit einander gemeinschaftlich, dafs in beyden der Stoff, durch seine Willkühr, sich die Form selbst ertheilt. Wenn der Bildhauer dem rohen, harten Marmorblock sein eignes Zartgefühl, seine eigne weichgeschaffene Seele einhaucht, dafs nun miteins eine Form dasteht, die alles ausdrückt, was der Künstler fühlte; wenn der Virtuose aus einem Stücke Holz, einigen gespannten Saiten Töne hervorlockt, die seine Empfindung bezeichnen, und in dem Gemüthe des Zuhörers den Abdruck der nämlichen Empfindung in ihrer schönsten Gestalt hervorbringen: wenn beyde also sich lebloser Mittel bedienen, um ihr Gefühl in andern zu beleben — gibt der Tänzer und der Schauspieler sich selbst

als Mittel hin, und wirkt durch sich selbst :
er ist Werkmeister und Werkzeug zugleich.

Aber was bewegt den Menschen, eine ganze Handlung durch Sprünge und Gebärden auszudrücken, da ihm doch die Natur eine Sprache verliehen hat, die hinzureichen scheint, alle seine Bedürfnisse, und die kleinsten Schattirungen seiner Gefühle kräftig genug zu bezeichnen? Die einzelnen, die Rede begleitenden Gebärden, scheinen mir bey weitem nicht hinlänglich, um aus ihnen eine ganze Handlung zusammenzusetzen, und sich aus eigenem Triebe den Gebrauch des Mundes zu verweigern, um mit den Händen und den Füßen zu sprechen.

Dem ersten Paare, das sich innigst genug liebte, um es zu fühlen, daß die Erreichung des höchsten Zieles dieser Leidenschaft, auch die Zerstörerinn derselben sey; ihm hat die Nachwelt die Tanzkunst zu verdanken gehabt. In diesem Gemüthszustande, wo die Sprache ihre Kraft verliert, wo die Worte weit hinter dem Gefühle zurückbleiben, wo das Weib, mit der Gabe zu verweigern von der Natur

ausgerüstet , sich selbst überwindet , um als Ueberwundene desto glorreicher zu siegen — in diesem Zustande flieht die Eine , verfolgt sie der andere , kämpfen beyde , durchschlingen sich ihre Hände in malerischen Gruppen , und geben dem pantomimischen Tanze seinen Ursprung.

Selbst bey den unvernünftigen , sich selbst überlassenen Thieren , findet dieß Spiel der Liebe statt ; und nur der gesellige , in Zimmern verschlossene Mensch , der zwischen Verschmähung und Besitz keinen Mittelweg kennen will , nur ihn befremdet es , daß das , wohin jetzt die höchst verfeinerte Kunst mit Mühe gelangt , nichts anders seyn soll , als eine Zurückführung des Menschen auf die ursprünglichen Triebe seiner rohen , unverfälschten Natur.

Springen , wie es die Freude vielleicht hervorbringt , ist noch nicht tanzen : vor Freude hüpfet auch wohl der einzelne Mensch auf. Aber zum Tanze , zum eigentlich etwas bezeichnenden Tanze , wird ein Paar , wird ein Mann und ein Weib erfordert ; und der erste Tanz des Menschen war daher wahrscheinlich ein

pas de deux. Man sah die Natur vor sich, und ahmte ihr Spiel nach, zur Erregung ähnlicher Empfindungen in andern.

Aber dieß Spiel hätte bald in Ernst ausarten müssen. Der Künstler, der die Form des Liebenden nachahmen sollte, war auch zugleich die Materie, der er diese Form geben mußte. Seine Leidenschaft würde ihn hingerissen haben: er wäre nicht Schauspieler geblieben, er wäre handelnder Mensch geworden. Er mußte daher stets durch etwas auf sein eigentliches Geschäft aufmerksam gemacht, stets durch eine Regelmäßigkeit, die er seinen Bewegungen zu geben hatte, in Schranken gehalten werden. Man begleitete den Tanz mit Musik. *)

Die Musik hat, wie wir weiter unten sehen werden, bey unsern Tänzen noch einen andern Zweck; aber die Geschichte roher Völ-

P 4

*) So haben beym Militär noch heut zu Tage die Märsche auf der Trommel, und selbst auf den Blasinstrumenten größtentheils die Regelmäßigkeit der Bewegung zur Absicht. Auch die Hitze dieser Tänzer, wie die Spartaner ihre Krieger nannten, muß durch einen Rhythmus gedämpft werden.

ker, und selbst die der Römer bis zur Zeit des Py-
lades und Bathyll unter August, belehrt uns, daß
sie nach Instrumenten tanzten, die den Rhythmus
bloß angaben, und dem Tänzer die Regelmä-
ßigkeit seiner Bewegungen abzwangen. Durch
diesen Zwang, den er seiner Einbildungskraft
auflegen muß, durch dieses stete Lauschen auf
das Instrument und die Warnung, die es ihm
gibt, zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig
ein richtiges Mittel zu treffen; erinnert er sich,
daß er bloß nachahmen soll, und stellt eine
Empfindung in der Zeit nach und nach durch
Formen dar, die er sich selbst im Raume gibt.

Musik, um den Rhythmus anzugeben, und
Handlung, die auf den Geschlechtstrieb Bezug
haben, sind also wesentliche Stücke dieses
Tanzes. Die einfachste Musik, die schlichteste
Melodie, leistet hier eben so viel, als das
nach allen Regeln der Harmonie abgefaßte
Tonstück: sie soll die Leidenschaft des Tän-
zers bezähmen, nicht ihm neue Leidenschaft
einflößen. Sie soll seine Leidenschaft bezäh-
men, indess der Tänzer selbst sich ihr gänz-
lich zu überlassen scheinen muß; und je weni-

ger daher seine Stellungen gezwungen , seine Gebärden gedrechselt aussehen, je mehr seine Hände und seine Augen und sein Gesicht sprechen , und sein ganzes Aeusseres von dem Gefühl entflammt ist , das sein Inneres durchglühet ; desto wahrer wird seine Darstellung , desto angenehmer seine Kunst seyn.

Freylich zeigt sich , aus diesem Gesichtspuncte betrachtet , die Tanzkunst nur als angenehme Kunst : sie wirkt blofs durch die Darstellung eines Gefühls auf das Gefühl der Zuschauer zurück. Aber eben die unendlichen Stufen , die der Geschlechtstrieb durchsteigt , geben dem Künstler Stoff , seinen Gegenstand zu vermannichfaltigen , und sich einen Rang unter den schönen Künstlern zu erwerben. Zwischen dem blofs flüchtigen Sehnen , dem Besitze , und der Gleichgültigkeit aus Sättigung , liegen fast alle Affecte mit ihren Schattirungen , liegt Hoffnung , Furcht , Argwohn , Eifersucht , Haß und Verachtung , liegt Zank , Ausöhnung , Zutrauen , Aufopferung und Hochachtung. Und alle diese Theile einer und der nämlichen Empfindung sind der pantomischen Darstellung

fähig, weil die Natur selbst hier pantomimisch zu Werke geht, und mehr durch Gebärden als mit dem Munde spricht. Einzeln und in Verbindung können sie vom Künstler verarbeitet werden, und ihm Gelegenheit verschaffen, das freye Spiel seiner Einbildungskraft zu äußern, in seinen Gruppen und der Zusammensetzung des Ganzen zu dichten und zu mahlen, und so die Schönheiten der Dichtkunst mit denen der Plastik zu vereinigen. Ich erkläre mich.

Es ist schon eine von allen Kunstverständigen als bewährt angenommene Regel, daß der Künstler des Raumes nie etwas Transitorisches zum Gegenstande seiner Arbeit wählen müsse. Im Grunde sagt man mit dieser Regel weiter nichts, als die Grenzen des räumlichen Künstlers sind ihm, von der Natur seiner Kunst selbst, bey dem Permanenten gesteckt worden. Jede vorübergehende Handlung, jedes Ganze, das erst in einer merklichen Zeit vollbracht werden kann, fällt außer dem Gebiete des Raumes, und kann daher auch keinen Gegenstand für den räumlichen Künstler abgeben. Denn wo im Gegentheil das Transitorische als be-

harrlich in der Zeit gedacht werden muß, wo man gerade verlangt, daß das Ganze als nie vollendet, und daher als zu aller Zeit existirend vorgestellt werden soll; da hat auch der räumliche Künstler sich gar nicht um diese Regel zu bekümmern. Er wird das Transitorische einer Atalante, einer Fortuna mit eben dem Glücke darstellen können, als die ruhige Scene, worinn die Parze den Lebensfaden eines Weisen abschneidet. Gerade weil Fortuna als zu aller Zeit wandelbar, und Atalante als das Sinnbild des Laufens vorgestellt werden soll, weil also der jetzt geschilderte Augenblick den Abdruck von jeder Zeit enthält, gleicht der Künstler hier dem Mathematiker, der das Allgemeine im Concreten darstellt, oder dem Gastwirth, der auf sein Schild schrieb: heute für Geld, morgen umsonst: es hieß in Ewigkeit morgen.

Dem räumlichen Künstler bleibt demnach nichts als das Permanente übrig. Die Zeit mit zu Hülfe nehmen, und eine Handlung von ihrem Anfange bis zu ihrem Ende in einer Reihe von Gemälden darstellen wollen, hiesse das

Gebiet der Kunst auf eine unrechtmäßige, und ihr selbst unnütze Weise erweitern. Denn zugegeben, daß der Künstler die Gabe besitze, in der ganzen Folge von zusammenhängenden Gemälden die nämlichen Gesichtszüge beyzubehalten, zugegeben also, daß man den Apollo, der im ersten Blatte Daphnen seine Liebe erklärt, auch im zweyten und dritten noch für den nämlichen erkenne, da Daphne sich schüchtern aus seinen Armen windet, er der fliehenden nachläuft, und sie von der Göttinn, die ihr Gebeth erhört, verwandelt wird, dieß zugegeben; so bleibt ihm doch eine Schwierigkeit noch zu überwinden, an der seine ganze Kunst unfehlbar scheitern muß.

Diese Blätter hangen nicht stetig zusammen, sie sind getrennt durch den Raum, jedes für sich macht ein Ganzes für sich aus, jedes bringt einen andern Eindruck auf unser Gemüth hervor, und die Wirkung des einen hebt daher auch die des andern auf. Wenn das Auge des Beobachters bey der ersten Scene verweilt — und verweilen muß es dabey, wenn sie wirken soll — geräth die Einbildungskraft in Spiel,

und mahlt sich den Auftritt, so gut oder so schlecht sie kann, nach eigener Willkühr aus. Dieser Eindruck haftet nun in unserm Gemüthe, und erfüllt von ihm, eilen wir zum zweyten Stücke. Was uns nun auch der Künstler geben mag, es stimme mit unserer Erwartung überein oder nicht, immer werden wir durch die Darstellung des Künstlers den Eindruck des ersten Stückes zerstören müssen, da das zweyte ein ganz anderes Zeitmoment angibt als in dem ersten lag, und die Handlung desselben die des ersten aufhebt. Die zwey nacheinander erhaltenen Eindrücke vereinigen sich demnach höchstens, nach dem Gesetze der Causalität, zu einer logischen, nie aber zu einer sichtlichen Einheit. Wir können uns wohl denken, daß die handelnde Person erst das und dann etwas anders gethan habe: vor unserer Einbildungskraft sichtbar steht das Bild des Ganzen nun nicht mehr, und der Künstler, der uns zu viel sehen lassen wollte, zeigt uns gar nichts.

In der Natur, und in allen Künsten der Zeit, wo die Handlung in einer stetigen Verbindung fortläuft, spielt die Einbildungskraft

anfänglich gar nicht. Die Sinnlichkeit und der Verstand haben schon so viel damit zu thun, das Mannichfaltige der Handlung aufzufassen, und es als eine Einheit zusammenzufassen, daß der Einbildungskraft gar keine Zeit übrig bleibt, um gleichsam Abschnitte in der ganzen Begebenheit zu machen, und diese Theilvorstellung durch ihr Spiel zu ergänzen. Der Dichter, der sogar die Furcht des Vaters der Daphne, wegen der möglichen Entehrung der Tochter schildert, der in dem malerischen:

spectat inornatos colla pendere capillos.
und *videtque micantes*
fideribus similes oculos &c.

die Ursache zu der Liebe des Gottes angibt, läßt bey alle dem in dem ganzen langen, aber ungetrennten Faden der Begebenheit, der Einbildungskraft nicht den geringsten Spielraum übrig. Für sie zerstört wirklich jeder neue Eindruck den alten, sie findet wirklich noch gar kein Ganzes darinn; aber der Verstand sammelt jeden erhaltenen Eindruck, um sein mühsam zusammengespertes Gut der Einbildungskraft

erst dann verschwenderisch zu ihrem Spiele hinzugeben, wenn der Dichter uns in dem:

*oscula dat ligno, refugit tamen oscula
lignum.*

anzeigt, daß alle Hoffnung verloren, und die Handlung vollendet sey.

Die Darstellungen des räumlichen Künstlers sind, so betrachtet, stets ärmer an Mannichfaltigkeit, als die Schilderungen des Dichters. Wenn dieser unsere Einbildungskraft mit einer ganzen Reihe von Gemälden erfüllt, wenn in den Totaleindruck ein Bild gleichsam das andere drängt, und sie doch am Ende in lieblicher Eintracht sich als ein schönes Ganzes in unserer Einbildungskraft festsetzen, kann der räumliche Künstler nur eins von diesen Bildern dem Spiele der Phantasie Preis geben, und ihr nur anfangen, was ihr der Dichter vollendet.

Aber doch zieht der räumliche Künstler aus seiner Armuth einen Vortheil, der die Fülle des Dichters ganz aufwiegt. So schnell auch die Operation in uns vorgeht, wodurch wir jedem Begriffe eine Anschauung anpassen, und so gewissenhaft der Verstand bey der Sammlung

dieser Anschauungen verfährt; so wenig ist doch die Einbildungskraft im Stande alle Bilder rein und rund zu fassen, und sie ganz auszumahlen. Eben weil sie ihr in steter Bewegung gegeben werden, weil sie im beständigen Gedränge im Gemüthe liegen müssen, wenn aus dem Zusammenflusse so vieler Bilder der eigentlich dichterisch malerische Tödaleindruck bewirkt werden soll; eben deshalb fliegt jedes einzelne Stück schnell vor unserm Auge vorüber, um dem andern Platz zu machen, und das Ganze gleicht einem mit Flor überzogenen Gemälde, dem es an Licht gebricht.

Haftet wirklich ein Theil von diesen Bildern so fest in unserm Gemüthe, daß wir die Augen nicht von ihm wegwenden können, daß es die übrigen alle verdunkelt, und wir ihn bis auf das kleinste, bis auf die Farben ausmahlen; so ist das Ganze wirklich kein Werk des Dichters, sondern des räumlichen Künstlers. Unter der Gestalt eines Dichters kam dieser Raphael ohne Hände zur Welt; und die Einbildungskraft eines solchen Dichters, die die todten wörtlichen Bilder gleichsam ins Le-

ben hinüber trägt, bedarf nur des Pinsels oder des Meißels, um einem räumlichen Künstler anzugehören.

Dieses Ausmahlen des Ganzen, dieses Anschliessen an die Wirklichkeit, in der jeder kleine Umstand bestimmt ist, gibt dem räumlichen Künstler einen grossen Vorzug vor dem Dichter. Er hält nur Ein Bild fest, aber er hält es in seinem ganzen Umfange, es entwischt ihm kein Umstand, kein noch so kleines Merkmal, wodurch sein Gegenstand sich von andern unterscheidet, und wie lebendig vor uns steht. Der Umfang seiner Darstellung ist kleiner als der des Dichters, aber seine Darstellung selbst ist kräftiger; sie ist nicht so reich an Mannichfaltigkeit im grossen, aber ihr Mannichfaltiges ist desto umständlicher, ihr Bild sprechender; ihre Nachahmung wahrer.

Von der andern Seite aber haben die dichterischen Schilderungen einen Vorzug vor den Darstellungen des räumlichen Künstlers. Die genaue Aehnlichkeit mit der Natur, die der letzterwähnte beobachten muss, wenn er gefallen soll, den tiefen Eindruck, den die Ge-

genstände auf seine Phantasie machen müssen, wenn seine Hand sie treu wieder in die äussere Welt schicken soll, und das Anhaltende des Eindrucks auf sein Gemüth, das ihn wieder geben will — alles dies zu bemerken, erfordert von Seiten des Beurtheilers so viel Studium, eine so lange Uebung, dass nur wenige Menschen von dem vollen Becher des Genusses, den ihnen die Künste des Raumes reichen, etwas mehr als den Rand berühren. Der Künstler verlangt Ernst im Spiele, und die meisten Menschen suchen Spiel im Ernste. Der Künstler, der gerade dadurch zum räumlichen Künstler ward, dass er das ganze Mannichfaltige, das ihm sein enger Raum darbot, stark auffasste und lebendig darstellte, verlangt auch, dass man, wenn auch nicht mit einer schöpferischen, doch für seine Kunst empfänglichen Einbildungskraft trete. Er verlangt, dass wenn der erste starke Eindruck des Ganzen gewirkt hat, das Auge noch immer verweilen, noch immer beschäftigt seyn soll, um das Mannichfaltige bis in seine kleinsten Theile aus der Einheit zu entwickeln. Nur von dieser langen,

anhaltenden Beschäftigung mit seinem Gegenstande erwartet er seinen Beyfall, nur von ihr die Anerkennung der eigentlichen Schönheit seines Werkes. Aber wie wenige Menschen haben zu einer solchen Arbeit — für sie Arbeit im wahren Verstande! — Lust, Geduld und Fähigkeit. Man will sich unterhalten, und zur Unterhaltung wird Zerstreuung gerechnet, bey der die Gemüthskräfte sich nur einen Augenblick sammeln, um von einem Gegenstande auf den gerade entgegengesetzten zu hüpfen.

Der Dichter, nur der Dichter gewährt Unterhaltung in diesem Sinne. Seine Bilder sind nicht so rein, aber sie erfordern auch kein so tiefes Studium; sie sind nicht so kräftig, aber sie verschaffen leichtere Beschäftigung. Die Anstrengung, die ihre Auffassung uns kostet, kommt der Aufmerksamkeit näher, die wir den Handlungen im gemeinen Leben schenken; und das, was der Künstler des Raumes nur wenigen, nur den Eingeweihten ist, kann der Dichter tausenden werden.

Ehe ich weiter gehe, um zu zeigen, wie der Balletmeister die Vorzüge beyder, des Dicht-

ters und des räumlichen Künstlers vereinigen könne, muß ich mir noch eine Abschweifung erlauben, weil sie aus dem vorigen von selbst quillt, und auf das folgende nicht ganz ohne Einfluß ist.

Der richtige Geschmack hat es stets an Dichtern getadelt, wenn sie, auch ohne dem Hauptgegenstande Abbruch zu thun, sich zu sehr mit dem Ausmalen des Einzelnen beschäftigen; und ich weiß nicht, ob mich mein Gefühl trügt, aber ich finde stets etwas Widriges in der Schilderung eines Dichters, der mir die Haupt- oder Nebenperson so beschreibt, daß der Mahler ihr nur Stück vor Stück mit seinem Pinsel nachzufolgen brauchte, um das Bild auch im Raume zu erhalten.

Gewöhnlich glaubt man den Grund zu der ersten Erscheinung schon in der Schwierigkeit gefunden zu haben, die der Dichter sich, durch das Ausmalen der einzelnen Theile, ohne Noth auflegt, und die er nicht selten nur zum Nachtheil des Ganzen überwinden kann. Die Sorgfalt, die er auf die Theile wendet, müsse ihm, so glaubt man, den Hauptgegenstand aus

den Augen rücken, müsse seine Einbildungskraft schwächen, und selbst die Aufmerksamkeit des Lesers theilen.

Könnte ich die zweyte hier angeführte Erfahrung, die vielleicht nur Privatgefühl ist, als allgemein gültig für jedermann annehmen; so würde man sogleich das Unzulängliche dieses Grundes einsehen. Dieser Erfahrung zufolge dürfte der Dichter auch die Hauptperson nur mit scharfen, treffenden Umrissen zeichnen, nie sie ausmalen; und hiervon gäbe die vorige Erklärung keinen Grund an.

Aber ich will eine andere Frage aufwerfen. Setzen wir, daß Vingola, Raphael, Corregio und Loutherboung sich vereinigen, um ein Stück in der grössten Vollkommenheit zu verfertigen, das Architectur, Zeichnung, Colorit, und leblose Natur erfordert; setzen wir das vielleicht nicht Unmögliche, daß ein Genie von Künstler alle Eigenschaften dieser Männer besitze, und nun aus seinem Pinsel das Meisterwerk hervorgehe. Der im Hintergrund liegende Tempel, die ihn beschattenden Bäume, das Licht, das Colorit, die Figuren, kurz alles ist bis auf

das Kleinste ausgemahlt, und könnte für sich ein Meisterstück genannt werden. Wird dieses Werk, wenn gehörige Haltung in ihm herrscht, und alles zu Einem Ganzen zusammenstimmt, etwas von seiner Schönheit verlieren? Gewiss nicht. Wie bezaubert müßten wir vor ihm stehen. Der erste Eindruck würde uns vielleicht betäuben, aber im zweyten würden wir bald mit neuem Leben wieder erwachen, und für den vereinigten Eindruck so vieler Schönheit desto empfänglicher seyn. Es ist ein gewaltiger Irrthum, daß unser Gemüth nicht vieles auf einmahl fassen könne. Gerade auf dieser Fähigkeit beruhet die Möglichkeit eine Kunst durch die andere zu verstärken, den Tanz durch Musik und Theaterverzierung zu erhöhen; gerade hierauf die Möglichkeit, daß die Sängerin am Klavier dreyerley Noten lesen, sie angeben, und noch nebenbey manches so schön frauenzimmerliche Geschäft mit abthun kann.

Ist dieß aber nicht zu läugnen, wirkt die Vortrefflichkeit der einzelnen Theile mit vereiniger Kraft in der Mahlerey auf unser Gemüth,

warum soll ein ähnliches Verfahren in dem Gedichte, dem Gedichte schaden? Ein Genie, das Charactere, Landschaften, Palläste und Empfindungen nicht nur schildern, sondern alles ins Kleine so ausmahlen könnte, daß es brauchbar für den Maler würde, müßte, so sollte man glauben, ein Meisterwerk der poetischen Kunst liefern; und doch bin ich überzeugt, daß es ein höchst unerträgliches Ganzes liefern würde.

Wenn es mit dieser Bemerkung seine Richtigkeit hat; so scheint mir ihr Grund in der Verschiedenheit der Künste selbst zu liegen. Was die Künste des Raumes uns darstellen, und so viel Mannichfaltiges sie uns darstellen, bietet sich alles in einem Augenblicke, mit einem Mahle unserm Gemüthe dar. Das Ganze hängt nicht zusammen mit dem übrigen, was vor und nach ihm auf uns wirkt: es steht allein da, als Ganzes für sich. Je größer daher der Zauber, mit dem es uns aus der Wirklichkeit hinausreißt, je mehr es uns durch seine Vortrefflichkeit auf sich allein fesselt, und je länger wir bey ihm verweilen können; desto größer seine

Schönheit, desto grösser unser Wohlgefallen. Mag doch immer der Pallast, der Wald, die Figuren, und jedes für sich ein Ganzes ausmachen; jetzt werden sie unserm Auge nur als Theile von einem einzigen Ganzen dargeboten, und die Schönheit der Theile vermehrt die des Ganzen.

Bey den Schilderungen des Dichters hingen, die zu einem solchen Ganzen gehören, das nach und nach in der Zeit verfließt, deren Leben eigentlich von der Wärme abhängt, mit der sie die Einbildungskraft des Lesers beseelt, und die nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern um das Ganze seinem Ende um einen Schritt näher zu bringen; bey ihnen würde jede Ausmahlung äusserst fehlerhaft seyn. Das Gedicht würde seinen stetigen Gang verlieren. Die Einbildungskraft haftet bey diesen Schilderungen, die ihr als für sich bestehende Ganze gegeben werden, länger als sie sollte, und nur mit äusserster Anstrengung verbande der Verstand die Masse von kleinern Einheiten zu einem grossen Ganzen: die Theile wären schön, aber ihre Zusammenstellung gäbe keine Einheit.

Wo die Theilnahme, die das Ganze uns einflößt, nicht stärker wirkt als die der Theile, wo wir nicht wie ungeduldig von Auftritt zu Auftritt hinüber eilen, um das All der Begebenheiten in dem Totaleindrucke wieder zu finden, wo nicht jeder Theil zwar scharf genug, um sich unserm Gemüthe einzuprägen, aber doch nicht ausgedehnt genug gezeichnet ist, um allein in demselben seinen Platz auszufüllen; da ist es auch kein Product des dichtenden Künstlers: irgend ein Mahler hat seine Arbeiten mit Worten beschrieben, und aus diesem Catalogue raisonné, durch eine eingeflochtene Begebenheit, ein Ganzes gemacht.

Ich kehre zu meinem Gegenstande zurück. Das Ballet ist eine Kunst des Raumes und der Zeit zugleich, und daher können sich in ihm die Vorzüge der räumlichen Künste und des Gedichts, ohne sich wechselseitig Abbruch zu thun, sehr gut vereinigen. Jede Stellung und jede Gebärde, jeder Gesichtszug und jeder Schritt des Tänzers kann so ausgemahlt, so vollständig geschildert seyn, daß die Plastik nur den Meißel zu ergreifen brauchte, um ihm alles

nachzubilden. Denn weit gefehlt, daß dieses die Einbildungskraft zur Ruhe einladen, und sie, wie beym bloßen Gedichte, an die Theilvorstellung fesseln sollte, spornt die stetige Bewegung des Tänzers, seine stets neuen und stets anders malerischen Bewegungen an, nirgends stehen zu bleiben, in der Aufmerksamkeit mit der Darstellung gleiche Schritte zu halten, und erst in dem Totaleindrucke die Schönheit des Ganzen zu erwarten und zu finden.

Wenn ein Gegenstand der Einbildungskraft hinreichende Nahrung gibt, wenn das Bild hell genug vor ihr steht, um bis in seine innersten Falten blicken, und noch manches durch ihre eigne Thätigkeit daran ändern zu können, wird sie diesen Gegenstand nur gezwungen, nur durch die Furcht verlassen, eine andere, reichhaltigere oder leichtere Beschäftigung indeß einbüßen zu müssen. Der Dichter, der uns ein ausgemahltes Bild liefert, wird von uns bey Seite gelegt, oder wir starren seine Worte mit offenen Augen an, ohne das geringste zu lesen, und weiden uns an seinem Bilde so

lange, bis die ganze Nahrung aufgezehrt ist, die er uns darbot, bis unsere Einbildungskraft, ermüdet von dieser Anstrengung, in neuen Bildern auch neuen Stoff zur Thätigkeit sucht. Das spätere Erreichen des Zieles, wohin der Dichter uns führen will, scheint uns kein Verlust zu seyn, da auf dem Wege zu diesem Ziele solche anmuthige Gegenstände uns aufhalten.

Nicht so im Ballette. Jedes Bild steht im Raume da, und das Ganze rückt in der Zeit fort. Jedes Bild steht im Raume da, und hat nur Ein Moment, wie die Künste des Raumes; das nechfolgende Bild hat abermahls nur Ein Moment, das uns aber eine neue Schönheit darbietet, deren Verlust wir nur ungern ertragen. Wir wenden daher unsere ganze Aufmerksamkeit auf das im Raume dargestellte Bild, fassen es in seiner ganzen Deutlichkeit auf, prägen es unserm Gemüthe mit leichten aber scharfen Zügen ein, und rücken schnell fort zu dem zweyten und dritten Bilde, bis sie alle vor uns stehen, und wir aus der ganzen vom Verstande gesammelten Einheit, die Man-

nichfaltigkeit als Schönheit wieder herauswickeln können.

Jeder körperliche Ausdruck eines Affects ist freylich ein Stoff für die Plastik, jede Reihe von Affecten überhaupt ein Stoff für den Dichter; und daher kann im Ballette, das plastisch dichtet, jede Begebenheit, die durch irgend einen Affect als Ganzes verbunden wird, sichtbar in der Zeit dargestellt werden.

Ob aber jeder Gegenstand sich zu einem Ballette eigne, ob der Künstler nicht besser thue, sein Talent nie auf heroische Ballette zu verschwenden, um sich bloß auf pastorale Darstellungen, diese unerschöpfliche Quelle, einzuschränken, ist eine andere Frage, zu deren Beantwortung folgende Gründe vielleicht etwas beytragen können.

So viel ist wohl ohne Erinnerung gewifs, daß die heiligen Tänze der Egyptier uns ebenso wenig gefallen dürften, als die archimimischen und die memphitischen der Griechen.

Die ersten, die bloß auf eine symbolische Art die Bewegung der Himmelskörper vorstellten, wurden von den Egyptischen Priestern an

Tage, wo der Osiris gefunden ward, diesem Gotte zu Ehren getanzt. Um den Mittelpunct, in welchem der Osiris gedacht wurde, oder sich vielleicht wirklich befand, gingen in verschiedenen größern und kleinern, sich manchemal durchschneidenden Kreisen, einzelne Priester und Priesterinnen, schienen vom Mittelpuncte und wechselseitig von einander angezogen, und wieder abgestossen zu werden, um dann in ihren Kreisen weiter fortzurücken.

Dieser Tanz könnte höchstens zu einer gesellschaftlichen Unterhaltung dienen, weil die Linien, die in ihm beschrieben werden, vom zweyten Grade, und nicht ohne alle Schönheit sind. Er würde sich aber nie zu einem Ballette erheben, da er gar keine Handlung enthält, die uns interessirt, noch, durch das Plastische der Bewegung, interessant gemacht werden kann. Er hat einige Aehnlichkeit mit unserm Menuet, das auch ein Anziehen und Zurückstossen bezeichnet, und nur deshalb einiges Interesse gewährt, weil nicht Planeten, sondern Mann und Männinn das Attractionsgesetz wechselseitig gegen einander ausüben. Ohne

diefes Interesse , und von zwey Männern getanzt, würde die hölzerne Figur, die man dabey macht, und worüber Hogarth und Diderot so schön lachen, wohl schwerlich jemand den Einfall abgeloct haben, ihm Würde beyzulegen.

Ich übergehe die Archimimik mit Stillschweigen, wo mehrere Personen einem Verstorbenen, durch ihre Gebärden, gleichsam eine stumme Leichenrede gehalten haben, da sie eigentlich gar kein Ballet ist. Eben so wenig haben die memphitischen oder Kriegestänze, in denen die Evolutionen und dergleichen militärische Bewegungen nachgeahmt wurden, grossen Werth für uns. Sie sind entweder steif und einförmig, oder, wenn man ihnen dieses benimmt, bezeichnen das nicht, was sie vorstellen sollen. Nur in einem äusserst langweiligen Ballette kann ein Lanzentanz freylich für das schönste gehalten werden, was darinn vorkommt, an und für sich würde er schwerlich gefallen.

Ich schlüpfe über diese Art Tänze leicht weg, weil sie nichts zu meinem Zwecke bey-

tragen, und ich mich etwas länger bey einem Feste aufhalten will, das bey den Griechen unter dem Nahmen: das Fest des Hymens bekannt war. Ob es von ihnen als Ballet gegeben ward, kann ich nicht mit Gewissheit sagen; es wird mir aber doch Gelegenheit geben, meiner obigen Behauptung näher rücken zu können.

Ein junger Mann von niedriger Herkunft, Namens Hymen, liebte ein Mädchen, dessen Stand es verboth, seine Hand und mit ihr sein Herz anzunehmen. Er war redlich genug, seine Liebe in sich zu verschliessen, und hoffnungslos im Stillen zu seufzen, ohne sich, noch seine Leidenschaft dem Gegenstande seiner Liebe zu entdecken. Sein erbarmte sich Amor.

Am Meeresufer feyerten die Mädchen das Fest der Ceres. Keinem Manne war der Zutritt zu diesem Feste verstatet. Hymen, noch in dem Alter, wo Stimmen und Gesichtszüge die weibliche Kleidung nicht Lügen strafen, schleicht, als Mädchen gekleidet, unter die Priesterinnen der Ceres, und will mit seiner Ge-

liebten den Tag in unschuldigen Tänzen glücklich verleben.

Mitten in ihrer größten Freude steigen Korsaren ans Land, jeder von ihnen nimmt eine Tänzerinn auf den Rücken, trägt sie in die Schiffe, und flieht mit ihr auf eine benachbarte Insel.

Ueber ihre Beute erfreuet, danken die Räuber dem Bacchus, danken ihm zu sehr, und schlafen ein.

Hymen, der das Schicksal der Tänzerinnen getheilt hat, rath ihnen, ihre Entführer während des Schlafes zu ermorden. Sie folgen seinem Rathe, er bindet einen kleinen Nachen los, stößt damit in die See, kommt glücklich nach Athen zurück, und verkündet der über den Verlust ihrer Mädchen trauernden Stadt, dafs er ihr zu dem Besitze derselben verhelfen könne, wenn man dagegen ihm den Besitz der Einen zusichern wolle, die seinem Herzen die Einzige ist. Man willigt in sein Begehren ein, die Mädchen werden gehohlt, und ihre Befreyung sowohl, als seine Verbindung wurde durch ein allgemeines

Freudenfest jährlich begangen. So weit die Geschichte.

Diese Begebenheit scheint ganz zu einem Ballette geeignet zu seyn: wenig Handlung, viel Gelegenheit zu Dekorationen und zum Tanze; und doch müßte manches darinn abgeändert werden, wenn sie nicht in der Vorstellung verunglücken sollte. Die Ermordung der Korfaren wird jeder freylich fühlen; ist das Anstößige in dieser Sache. Aber warum ist sie anstößig? Laßt uns etwas weiter hinauf steigen.

Betrachten wir nämlich mit einiger Aufmerksamkeit die Dinge; die, durch irgend eine Kunst dargestellt, uns interessiren; so möchte sich eine zwiefache, sehr wesentliche Verschiedenheit unter ihnen zeigen.

Ganz anders interessirt uns der Anblick der leidenden Tugend, und des glücklichen Lasters, ganz anders die Wahrnehmung der Neckerereyen und der Glückseligkeit der Liebe. Beydes hat Interesse für uns; aber von ganz verschiedener Seite. Wenn wir den Redlichen mit den Schlägen des Schicksals kämpfen sehen, wenn wir

sehen, wie er durch die Kraft seiner Vernunft in der Prüfung besteht, die ihm die unabänderliche mechanische Naturnothwendigkeit als eine schwere Aufgabe aufzulösen vorlegt; wenn wir dadurch die Gewalt der Vernunft erkennen, die jedes Hinderniß überwinden, und selbst der Macht der Natur Trotz bieten kann; so interessiert uns die Handlung ihrer Selbst willen, und mit nur schwachem Bezug auf uns. Wir wünschen uns nicht an seine Stelle, wünschen uns sein Schicksal nicht: denn wir fühlen es zu deutlich, welchen Aufwand von Kräften es erfordere, uns um diesen Preis die Krone von der Hand der Tugend aufsetzen zu lassen, und hegen das bescheidene Mistrauen zu uns selbst, das es bezweifelt, ob wir auch so viel Kraft haben möchten. Aber wir weiden uns gern an solchen Anblicken, weil sie unser moralisches Gefühl erhöhen, weil wir durch sie die Tugend lieb gewinnen, und eine Achtung vor der Menschheit bekommen, die solche Leiden ausstehen, und doch sich über sie erheben kann. Mitten in der Ohnmacht, die wir bey uns selbst verspüren, stärkt uns der Gedanke, daß wir

zu eben der Menschheit gehören, die der Leidende so veredelt, und mitten in der Demüthigung, die wir durch das Bewußtseyn empfinden, daß wir solchen Leiden ausgesetzt seyn können, vergnügt uns die Betrachtung, daß wir eine Vernunft besitzen, die uns das härteste Schicksal ertragen hilft.

Eben so, wiewohl von der entgegengesetzten Seite, interessirt uns eine Handlung, worinn uns das Wohlergehen des Lasters geschildert wird. Auch hier wünscht sich wohl schwerlich jemand im Ernst an der Stelle des Lasterhaften zu seyn, und bey dem, der es vielleicht zu wünschen glaubt, geht wohl eben die Täuschung vor, als dann, wenn wir in einem Anfall von übler Laune die Dummen glücklich preisen: wir wollen eigentlich ihr Gutes mit unserm Guten vereinigt wissen, und das ist sehr natürlich. Aber wenn vor unsern Augen die Maschinen angelegt werden, wodurch der Lasterhafte sein Glück sich selbst zubereitet, wenn wir sehen, welche Kraft er anwendet, tausende in das Unglück zu stürzen, um eine oft nichtswürdige Eitelkeit zu befriedigen,

ehren wir diese Kraft im Menschen, die sich Wege brechen kann, wo ihr die Natur, dem Anscheine nach, unübersteigbare Hindernisse gelegt hat, und bedauern es nur, daß diese Kraft der Vernunft nicht zu Zwecken der Vernunft verwendet wird.

Zu dieser Classe zähle ich jede abscheuliche oder bewunderungswürdige groſse Handlung, in der die Vernunft über die Natur siegt, und ihr stillschweigend gehuldt wird: jede heroische Handlung also. Das Interesse, das sie uns einflößt, ist ein moralisches Interesse.

Ganz anders verhält es sich mit dem, was ich das lyrische Interesse nennen möchte, das durch Handlungen entsteht, in denen Leidenschaft mit Leidenschaft kämpft, und Natur mit Natur um den Preis ringt. Wenn wir die Sehnsucht des Liebenden bey der Abwesenheit seines Mädchens, seine Freude bey der Erblickung desselben, die anfängliche Schüchternheit, das nach und nach steigende Zutrauen, und das ganze Spiel der Liebe bemerken, versetzen wir uns in den Platz der handelnden

Personen, möchten so leiden, so uns freuen, und lieber selbst handeln, als Zuschauer seyn. Hier nehmen wir wirklich Theil an der Handlung, übertragen gern die Eindrücke in uns hinein, die uns von außenher gegeben werden: indess wir bey dem moralischen Interesse nur für den Helden fürchten, oder hoffen, und von uns zu entfernen streben, was sich uns, die wir mit ihm von gleicher Natur sind, als möglich, als uns bevorstehend gewaltsam aufdringt. Wie in den Werken der lyrischen Dichtkunst das Mögliche für das Wirkliche genommen wird, und Täuschung und Wahrheit ganz in einander fließen; eben so verschmilzt, in dergleichen Auftritten, der äußere Ausdruck mit der innern Empfindung zu einer Masse, und wir denken uns in die Lage des Schauspielers.

Diese Verschiedenheit des Interesses findet sich in der Natur freylich nicht immer so rein geschieden. Es kann heroische Handlungen geben, die so genau mit unserm Zustande übereinkommen, daß wir uns ganz in das Schicksal des Helden versetzen: so wie es hinwiederum

nicht unmöglich ist, daß die Qualen der Liebe zu einem Grade gedeihen, der es uns wünschenswerther macht, die Rose lieber nicht zu suchen, um nur von der unter ihr versteckten Biene nicht verwundet zu werden.

Aber so viel scheint mir aus dieser Eintheilung zu erhellen, daß der Balletmeister seinen Plan um lyrisches, nicht moralisches Interesse zu bewirken, anlegen, und daher alle heroischen Handlungen von demselben ausschließen müsse. Mag er doch so geschickt wie Noverre seine Gegenstände zu behandeln wissen, und Agamemnon in einem Alleintanze ein sehr verständliches Selbstgespräch vorstellen lassen, mögen die Tänzer auch so geschickt, wie Pylades und Empase, das Ganze ausführen; das Interesse, das man von uns fordert, wird man uns schwerlich abgewinnen. Wie jener König aus Pontus zu Nero werden wir sagen: gib uns diesen Tänzer, daß er in seiner Sprache mit meinen Feinden rede, die mich nicht verstehen! wir werden seine Kunst bewundern, die Biegsamkeit seines Körpers anstaunen, und seine stumme Rede mit den Au-

gen aufs deutlichste hören; aber alles dieß wird uns dem ungeachtet kalt und ungerührt lassen.

Mimik, wenn sie, so wie im Ballette, die ganze Handlung mahlen und begreiflich machen, nicht bloß die hörbare Rede unterstützen soll, kann dieß nur durch die transcendentellen Aehnlichkeiten thun. Nur durch den Gang des Tanzes, durch die Unruhe oder die Gelassenheit, mit der jede Bewegung auf die andere folgt, werden wir erfahren, ob Unruhe oder Gelassenheit der herrschende Affect in dem Gemüthe der handelnden Person sey. Die natürlich mimischen Zeichen werden in diese stumme Rede eben so, und zu eben dem Endzwecke verflochten, wie in eine Rede durch articulirte Töne: sie mahlen vollends aus, was jene nur skizzirt, geben Schatten und Licht, wo jene nur unbestimmte Umrisse zeichnet.

Daraus nun, daß der Tanz nur die transcendentelle Aehnlichkeit mahlen kann, entsteht eine Schwierigkeit, die ihn zur Erregung des eigentlich moralischen Interesses, in meinen Augen, ganz untauglich macht. Diese lange Zeit,

die der Künstler braucht , um einen einzigen Affect seines Gemüths zu bezeichnen , einen Affect , den die hörbare , articulirte Sprache in einem Augenblicke , mit einem Worte unserm Erkenntnißvermögen geliefert haben würde ; diese Zeit macht es auch , daß wir den Affect von dem Manne trennen , der ihn schildert. Wir finden den kalten Beschreiber in ihm , finden höchstens Wahrheit in seiner Beschreibung , aber jenes warme , lebhafte Interesse , das uns außer uns versetzt , und für den Leidenden fürchten , oder mit ihm hoffen macht , finden wir dadurch nie in uns erregt. Wie das schönste Tonstück uns zwar ein bestimmtes Gefühl , aber es uns nie für den Virtuosen ablockt , der es vorträgt ; eben so kann der Tanz uns zwar eine Empfindung schildern , uns sogar darinn versetzen , aber nie bewirken , daß wir einen Mann in Affect glauben , der ihn uns mit so vieler Umständlichkeit , wenn auch mit so vieler Wahrheit schildert. Der Mensch , der sich die Zeit nimmt , uns während ganzer zehn Minuten seinen Entschluß zur Rache vorzutanzten , kann , so denken wir , eben nicht son-

derlich rachfüchtig seyn , und wir erwarten eine alltägliche , uninteressante Handlung von ihm , oder finden sie , wenn sie , wider unsere Erwartung , heroisch ausfällt , nicht in seinem Character gegründet.

Ja selbst wenn , nach Noverre's Lehren , jetzt die Handlungen weniger durch den Tanz als durch natürlich mimische Zeichen verständlich gemacht werden , wenn ich auch , mit jenem Cyniker , den Meistern in der Kunst zuzurufen mich gezwungen fühle : ich sehe nicht bloß , was ihr vorstellt , ich höre es ! wenn auch dieß zum Lobe der Kunst von dem wider sie Eingenommensten gesagt werden muß ; so ist dieß doch bey weitem nicht hinreichend , das eigentliche moralische Interesse zu bewirken.

Gerade jene Kraftäußerung , die selbst des Tänzers Schwäche begleiten , die beständige Thätigkeit , die selbst das Spiel seiner Ruhe vorstellig machen muß ; gibt uns zu wenig Gelegenheit zur Täuschung , und macht es stets , daß wir die Empfindung von dem Manne trennen , der die Empfindung darstellt. Wir , wir selbst fühlen , aber glauben ihn kalt , interessi-

ren uns lyrisch für uns, nicht moralisch für ihn.

Jene grossen Handlungen, bey denen wir, gleichsam aus uns selbst gebannt, nur für andere fürchten, nur mit andern hoffen, jene heroischen Handlungen, die eigentlich das moralische Interesse aufregen, wirft der wahrhaft grosse Mann mit feinen, aber scharfen und eben dadurch tief eindringenden Zügen hin. Die grösste Tugend, die grösste Seelenstärke äussert sich als körperliche Schwäche, die grösste innere Thätigkeit spiegelt sich in dem Körper, wie in einem erhabenen Spiegel, verjüngt ab. Daher fürchten wir für den Helden. Wir sehen seine körperliche Ohnmacht dem Uebel die Spitze zu bieten, sehen von der andern Seite doch die Grösse des Uebels deutlich angezeigt, und schauern vor dem Gedanken zurück, dass er ihm unterliegen könne. Nun unterliegt er ihm nicht, nun zeigt uns seine Seelengrösse, die sich in seinen wenigen, aber kraftvollen Worten mahlt, dass ihm, durch seine selbstständige Vernunft, noch ein Strahl von Hoffnung leuchtet, und nun hoffen wir mit ihm.

Wie ist aber alles dieß durch bloße Gebärden zu bewerkstelligen möglich: so möglich, daß der Zuschauer nicht in jedem Augenblicke das Bestreben des Pantomimen merken muß, sich verständlich machen, und gleichsam ausposaunen zu wollen: ich habe noch so viel Kraft in meiner Seele, als ihr Kraft in meinen Händen sehet. Wir verstehen ihn, aber halten ihn auch Mannes genug, das Unglück allein, ohne unsere Beyhülfe von sich zu stoßen, der bloßen Hoffnung und der Gewalt der Vernunft nicht zu bedürfen, um doch noch glücklich zu werden: wir überlassen ihn seinem Schicksale, ohne für ihn zu fürchten, noch mit ihm zu hoffen.

Lyrischer Art wird daher die Theilnahme an dem Schicksale der Helden des Ballets immer ausfallen; aber auch diese Theilnahme kann das heroische Ballet nur dann bewirken, wenn es dem Zuschauer möglich fällt, sich in die Lage der handelnden Person zu versetzen, wenn der Fall sich denken läßt, daß der Glückswechsel, der hier geschildert wird, auch einst sein Loos werden, auch ihn treffen könne.

Dann kümmert uns das Unglück oder das Glück des Helden in der That nicht für ihn und seinen wegen ; aber der Künstler , der den Helden spielt , macht uns die Begebenheit verständlich , in der wir , wie in einem Buche , die Möglichkeit unseres Geschickes lesen , und nun fürchten und hoffen wir für uns selbst.

Bey den Griechen und Römern läßt sich die Bewirkung eines solchen lyrischen Interesses , durch das heroische Ballet , einiger Maassen denken. Ihre politische und religiöse Verfassung macht es sehr begreiflich , wie die Zuschauer , bey der Aufführung des Ballets : der Wahnsinn des Ajax , sich , um leichter unter seiner Anführung zu streiten , die Kleider ausziehen , und bey der Vorstellung der Eumeniden , vor Furcht und Schrecken außer sich kommen konnten. Mit ein wenig Einbildungskraft , und von ihrer Religion unterstützt , mußte jeder fürchten , nach dem Tode , von den Eumeniden eben so gefoltert , oder wie Ajax , durch ähnliche Ursachen , seines Verstandes beraubt zu werden. Welches Interesse aber kann uns ein solches Ballet einflößen ? Wir fürchten

nichts für den Helden, hoffen nichts für uns, und bleiben kalt bey der richtigsten Darstellung von Affecten, die keinen Bezug auf uns haben. In dem schönsten Spiele der Leidenschaften schränkt sich unsere Bewunderung auf die Kunst zu zeichnen ein, und im heroischen Ballette hat der Caractertänzer auf keinen grössern Beyfall zu rechnen, als der Groteske: man sieht beyde mit Vergnügen, weil beyde eine Kunst sehen lassen.

Ist daher bey uns die Bewirkung des moralischen Interesses eine ganz unmögliche Sache für das Ballet; artet selbst ein Plan, der dahin aus zielt; in ein lyrisches Interesse aus; so lege der Balletmeister auch seinen Plan gleich darauf an, und erwarte dann unsern Beyfall.

Die Liebe mit allen ihren Abwechselungen, allen ihren angenehmen und unangenehmen Seiten liefert so reichhaltigen Stoff, die Darstellung eben dieser Leidenschaft in den verschiedenen Ständen der Menschen, so viel Gelegenheit Menschenkenntniss zu äussern, und das Interesse, das sie für jedermann hat, so ein sicheres Mittel, auf jedermann zu wirken, daß

nur der Voratz lieber etwas Geräuschvolles, als etwas Rührendes zu geben, dem heroischen Ballette noch den Vorzug vor dem pastoralen einräumen kann.

Interessirt uns gleich auch hier der Tänzer nicht für sich, trennen wir gleich auch hier den Künstler, der uns eine Leidenschaft durch die transcendente Aehnlichkeit des Tanzes schildert, von dem, der sie fühlt; so interessirt uns doch die Handlung für uns selbst. Wir machen die Leidenschaft, die er mit Wahrheit darstellt, zur unsrigen, fürchten und hoffen für uns, und finden in seiner Geschichte einen Spiegel, worin wir unser Schicksal erblicken.

Nur werde das lyrische Interesse nicht auf Kosten des moralischen befördert, nur glaube der Künstler nicht, daß Handlungen, die das Sittengesetz verwirft, wenn sie auch dennoch manchemal begangen werden, uns in der Vorstellung gefallen können. Eben weil unsere Theilnahme an dem Ballette alle Mahl lyrisch ausfällt, eben weil wir eine Vergleichung mit uns selbst müssen anstellen können, wenn es uns interessieren soll, werden Auftritte, die

Schauer und Entsetzen erregen, und zu deren wirklichen Ausführung sich nur der verworfenste Theil der Menschheit in der größten Leidenschaft geneigt finden möchte, nie die Theilnahme und den Beyfall des Mittelschlages von Menschen zu erhalten im Stande seyn! Die willige Uebertragung von dem Schauspieler auf den Zuschauer, von dem Spiele auf die Wirklichkeit fehlt, und die Theilnahme verschwindet. Ein Mädchen, das ihren Entführer ermordet! Welches von unsern Mädchen möchte jenes in seiner Gesellschaft dulden, welches diese heroische Grausamkeit unter seine Tugenden gezählt wissen? Die Unmöglichkeit, eine solche schwarze Handlung von uns als möglich zu denken, und der Mangel an Willen, um diesen Preis unsere Glückseligkeit zu erkaufen, verwirkt alle Theilnahme, und macht uns zu bloß kalten Zuschauern. *)

*) Cahusac in seinem *Traité historique de la danse* fühlt es recht gut, daß nicht jede Heldenthat sich zu einem Ballette eigne. „Dans un keros d'ailleurs“, sagt er, „dans ses actions, dans le cours de sa vie, il-y-a des traits, des événemens, des écarts qui sont propres au théâtre, Et qu'il faut sa-

Versteht der Balletmeister die Kunst, uns für seinen Gegenstand zu interessiren, und jene Theilnahme in ihm finden zu lassen, die uns selbst an die Stelle der vorgestellten Person zu setzen bezieht; so ist auch kein Zweifel, daß der nämliche Gegenstand, in einem Ballette behandelt, uns weit lebhafter einnehmen müsse, als wenn er uns, durch articulirte Töne, in einem Drama vorgetragen worden wäre.

voir séparer de ceux qui, peut-être plus éclatans dans l'histoire, refroidiraient ce pendant la composition théâtrale.“ Da er sich aber gar nicht auf Gründe einläßt; so glaubt er, daß dieß nur von der Unvollkommenheit der Tänzer herrühre. „*Nous voyons*“, sagt er an einem andern Orte; „*tous les jours le bas comique rendu avec naïvete par la danse. L'Italie est en possession de ce genre, & il n'est point d'action de cette espee qu'on ne peigne sur ses théâtres d'une manière, sinon parfaite, du moins satisfesante. Or ce que la danse fait par-delà les monts dans le bas, ne saurait lui être impossible en France dans le noble.*“ Mit dem Edeln der pastoralen Gattung möchte es wohl noch so angehen; aber mit den heroischen Affecten glaube ich kaum, daß alle Tänzer der Welt mich sie so fühlen machen könnten, als ich sie in einem guten Schauspiele fühle. Meine Gründe können falsch seyn; aber mit meinem Gefühle stimmen wohl viele überein.

Eben der Grösse die Anstrengung, der es dem Künstler kostet, um seine innere Gemüthsveränderungen durch äussere körperliche Zeichen kenntlich zu machen, eben das Melerische, das Bedeutungsvolle und selbst das Schnelle der Bewegungen, die nicht selten in einer einzigen kleinen Veränderung eine ganze Rede enthalten; alles diess wirkt auf uns zurück, ist jedem verständlich, und prägt sich tief dem Gemüthe ein.

Wenn die heftigste Leidenschaft, der Zorn, sich in bloß fürchterliche Worte ergießt, wenn der Redner, von einem bestimmten Standorte, eine bloß schön geordnete und dem Gegenstande angemessene Rede hält; so wird die Leidenschaft sich selten mittheilen, so wird der Redner nur selten seinen Zweck erreichen. Der Zornige hebe eine drohende Hand auf, der Redner trete plötzlich unter seine Zuhörer, und man wird hier grössere Theilnahme, dort Furcht über den Beleidiger sich verbreiten sehen.

Worte sind bloß willkührliche Zeichen unserer Gedanken; und der grosse Vortheil der Sprache besteht eben darinn, daß man das Zei-

sehen hören kann, und doch das Bezeichnete
 sich nicht bildlich in Coucreto vorzustellen
 braucht. Gewohnt beständig der Worte uns
 zu bedienen, fliegt in einer Rede ein Ausdruck
 nach dem andern schnell vor unserm Gemüthe
 vorüber, wobey es den wenigsten einfällt, daß
 die ganze Rede größtentheils auf Gegenstände
 zurückgeführt werden könnte, die sich außer
 uns anschaulich darstellen lassen. Die bloße
 Rede öffnet dem Hörenden die Augen nicht:
 er sieht nicht was er hört, und es bleibt ihm
 zweifelhaft, ob er es je sehen werde. Man
 zeige ihm den Gegenstand, und er ist auch von
 dessen Daseyn überzeugt. Die Rede ist, wenn
 ich mich so ausdrücken soll, stets die künftige
 Zeit eines Verbums, dessen gegenwärtige Zeit
 die Pantomime vorstellt, und da ist es wohl
 kein Wunder, daß sie stärker wirkt. Nur ver-
 mittelst einer glühenden Einbildungskraft, die
 stets sich in sich selbst die todtten Ausdrücke der
 Sprache durch belebende Bilder vergegenwär-
 tigt, nur durch diese wenigen verliehenen Gabe,
 kann die Sprache einiger Maassen die Stelle
 der Mimik vertreten: für die meisten Men-

sehen, muß die kleinste wahre Gebhrde weit sprechender und bedeutungsvoller, als die schönste Rede seyn.

Dieser Vortheil der Mimik vor der articulirten Rede, daß sie alles lebhafter bezeichnet, wird von der andern Seite, durch einen der Bezeichnungskraft wesentlich anhängenden Mangel, gewaltig aufgewogen. Ich spreche gar nicht von der Schwierigkeit der Kunst, jeden, selbst unsichtbaren Affect richtig und verständlich durch Gebhrden zu geben: diese Schwierigkeit fällt nur dem Künstler, der sie nicht zu überwinden versteht, nicht der Kunst selbst zur Last. Die Gebhrden eines jeden Affects sind bestimmt genug, und die *Le Brun*, *Lairesse* und *Engel* haben dem Künstler genug vorgearbeitet, um ihm den Weg zu ebenen, der ihn ohne Hinderniß zum Ziele führt.

Aber ich spreche von einem ganz andern Umstand. Eben weil die Mimik jeden Gedanken mahlt, weil sie im Raume darstellt, beschränkt sich ihre Kunst bloß auf den gegenwärtigen Augenblick. Wie die Mahlerey und die Plastik nur ein Moment der Handlung zu

schildern vermögen, so stellet das Ballet auch nur eine Reihe von Momenten vor; aber eben so wie dort die Zeit der Handlung stets als gegenwärtig angenommen werden muß, und es dem räumlichen Künstler unmöglich fällt, seinen Personen Gemüthsbewegungen einzuprägen, die sie gehabt haben, oder in der Zukunft haben werden, eben so wenig kann der Tänzer je von der vergangenen oder zukünftigen Zeit Gebrauch machen, und Affecte aus dieser Zeit schildern, von denen wir nicht glauben müßten, daß sie ihn jetzt beleben. Er freuet sich über ein ihm bevorstehendes Glück: der Zuschauer sieht nur seine Freude, und kann höchstens errathen, daß dieser oder jener Umstand ihm dazu Anlaß gegeben, nicht aber, daß der Umstand noch von dem großen Rade der Zeit erst hinaufgewälzt werden müsse. Laßt den Traum, in dem bekannten Ballette: Richard Löwenherz nicht vor unsern Augen vorgegangen seyn, und ich frage jeden, ob er aus der meisterhaften Erzählung, die Md. Viganò nachher von ihm macht, errathen hätte, daß sie Empfindungen mahlt, die sie vormahls ge-

habt, und die sie jetzt nur in der Absicht zurück ruft, um sie andern zu beschreiben? Gerade die Stärke des Ausdruckes, deren der Tänzer bedarf, um sich verständlich zu machen, legt ihm eine unüberwindliche Schwierigkeit in den Weg, die feinen Nüancen anzugeben, die von der längstvergangenen Zeit bis zur künftigen in der Sprache so schön, und so bestimmt abwechseln: in der Pantomime ist alles Gegenwart, nichts Zukunft, nichts Vergangenheit.

Selbst die Hoffnung, diese stets in die Zukunft sehende Göttinn, und die Reue, dieses den begangenen Fehler wiederkäuende Gespenst, können vom Mimiker nicht als Empfindungen dargestellt werden, die auf die Zukunft oder das Vergangene Bezug haben, sondern als solche, von denen er jetzt belebt wird. Der Ausdruck der Hoffnung verliert sich unter dem allgemeinen Ausdrucke der Freude, und Reue hat kein anderes mimisches Kennzeichen als Kummer oder Verzweiflung überhaupt. Denn der Gegenstand, dessen Genuß man wünscht, oder dessen Verlust man bedauert, liegt außerhalb

der Empfindung der Hoffnung und der Reue, und kann nicht damit zu gleicher Zeit verwebt werden.

Der nämliche Mangel hängt auch der Musik an. Durch ihren Gang, und durch alles, was sie anwendet, um Empfindungen zu erregen, kann sie gegenwärtige Gefühle wohl anzeigen: das Vergangene und das Zukünftige liegt ganz ausser ihrem Gebiete.

Dieser Unvollkommenheit, die unsern Balletten immer anhängen muss, wird nur dann abgeholfen werden, wenn wir den Alten folgen, und den Tanz mit gesungenen Worten begleiten. Nach Lucians Bericht sangen in den frühern Zeiten die Tänzer selbst, und späterhin, als man merkte, theils dass diese Arbeit ihnen zu beschwerlich fiel, theils dass die Gabe des Singens sich selten in der nämlichen Person vereinigt fand, die die Gabe des Tanzens besafs, trennte man beyde Künste von einander, und Ein Chor sang die Handlung, die der andere durch den Tanz vorstellte.

Dieser Begleitung des Tanzes mit Musik und Gesang ist auch wohl die grofse Wirkung zu-

zuschreiben, die die Alten ihren Balletten beylegten. Sowohl in ihren erhabenen Tänzen, die unter dem Nahmen Emmeleia bekannt waren, als in den gymnopedischen Tänzen der Spartaner, stimmte der Gesang die Gemüther zum Ernst oder zur Fröchlichkeit; die Bewegung ergab sich von selbst; war allen Zuschauern verständlich; und wirkte, wie Dichtkunst und Musik und Tanz, mit vereinter Kraft auf sie.

Dann erst, als durch einen ausdrücklichen Orakelspruch des Apollo, dem Tänzer befohlen ward, sich bloß durch Gebärden verständlich zu machen, schwieg Gesang und nicht selten auch Musik; und man machte sich auch nur verständlich, ohne sich sonderlich darum zu bekümmern, welche Theilnahme man bey dem Zuschauer erregen würde. Wie hätte es sonst einem Menschen einfallen können, die Pythagorische Philosophie in einem Ballette vorzutragen, wie seinen Zuschauern einfallen können, ihm Beyfall zu ertheilen? Aber er erhielt diesen nur in Ansehung der Deutlichkeit seiner Mimik, und der gewiß weit kälter, und von ganz anderer Art gewesen seyn muß, als

der, den Tymelea sich in der Rolle der Psyche erwarb. Tymelea wirkte auf das Herz, weil ihr Gegenstand Theilnahme einflößte, weil ihre Mimik mit Gesang und Musik begleitet wurde, und die Römerinnen, die ihrer Vorstellung beywohnten, brachen in laute Thränen aus. So gewiß ist es, daß es im Ballette nicht bloß auf die Deutlichkeit der Gebärden, sondern auf die Wahl des Stoffes und die Verständlichkeit der Handlung ankomme.

Wären daher in dem, was die Franzosen *le grand Ballet* nannten, nicht so ganz unfruchtbare Gegenstände, wie das *gris de lin*, und *gli habitori di monti*, behandelt worden; der Gedanke, das Ballet mit Gesang zu durchweben, war richtig, und die Ausführung hätte von großer Wirkung seyn können. Denn nun war alles vereint, was die Sinnlichkeit und der Verstand brauchte, um die Eindrücke aufzufassen, festzuhalten, zu sammeln, und sie denn von der Einbildungskraft so reproduciren zu lassen, daß dieses schöne Ganze sich mit leichter Mühe in die deutlichste Mannichfaltigkeit entfalte.

Wenn die Tanzmusik so eingerichtet ist, wie ich mir die Hyporchemata der Griechen vorstelle, daß sie nicht bestimmte Leidenschaften durch einen künstlich harmonischen Bass, sondern bloß den Gang der Leidenschaften mahlt, und selbst diesen Gang, durch die Beschränkung auf die Melodie, unbestimmt läßt, wird der Mensch geneigt, das, was der Künstler seinem Ohre unbestimmt angibt, durch seine Augen näher zu bestimmen. Gleichsam als zweifelte er, ob er auch recht verstanden, was der Tonkünstler seinem innern Sinne anzeigt; ruft er den Sinn den Gesichts zum Beystande auf, und stellt auch das Bild davon im Raume dar. Aber beydes bleibt noch immer schwankend, gibt noch immer nicht genau genug die Zeit an, in welcher die Handlung vor sich geht; und auch nur mit Mühe sieht die Einbildungskraft ein Ganzes vor sich, in welchem alles nach Ursache und Wirkung verknüpft ist. Jede Handlung des Tänzers steht einzeln da, ohne Bezug auf das Vorhergehende, ohne Einfluß auf das Folgende. Nun tritt ihm der Dichter zur Seite. Seinen Bildern gebricht es nicht

an Lebhaftigkeit, und sie genießten noch des Vorzuges, daß die Empfindung, die diese Bilder befeelt, eine bestimmte Stelle in der Zeit einnehmen, und als Ganzes, nach den Gesetzen der Causalität, genau zusammenhängen. Nun empfindet man das Ganze, weil man es ganz versteht, und nun wird man im höchsten Grade von demselben gerührt.

Dieses so eben erwähnte Bestreben des Menschen, durch einen zweyten Sinn zu prüfen und zu bewähren, was ihm der eine Sinn unbestimmt und zweifelhaft läßt, erklärt uns die tägliche Erfahrung, wodurch wir sehen, daß Musik, vorzüglich wenn sie zum Tanzen gesetzt ist, auch zum Tanze gleichsam auffordere. Das Physische abgerechnet, wodurch die Musik Munterkeit einflößt, und diese sich gern durch Bewegung des Körpers äußert; muß hierzu noch ein anderer Grund vorhanden seyn. Das aufgeweckteste Gedicht, das den Geist mit frohen Empfindungen belebt, läßt den Körper in Ruhe; und schwerlich findet man einen Menschen, der bey Anhörung eines bloß gelesenen Liedes, die Unruhe und die Tanzlust verspüret,

die man bey so vielen Menschen wahrnimmt, so bald eine elende Geige ihnen ein Tanzstück abraspelt.

Aber selbst die gemeinste Tanzmusik zeichnet durch ihre Einschnitte und ihren Gang so genau eine Bewegung vor, die gemacht werden kann, und läßt es, durch die Ausschließung einer künstlichen Harmonie, von der andern Seite so unbestimmt, welches die rechte Bewegung eigentlich sey, daß sich das ungebübetste Ohr über das erste nicht irren, und die trügste Einbildungskraft sich, über das zweyte, des Wunsches nicht entschlagen kann, die Bewegung genau zu bestimmen. Man sieht gleichsam in der Musik, wie dort sich etwas verwickelt, hier sich etwas auseinander windet, und dann einzeln oder vereinigt forthüpft. Nun sieht man aber alles nur mit den Augen des Geistes, den das Gehör dahin gestimmt hat, zeichnet sich, auch in uns, diese Linien vor, die uns die Musik angibt, und denkt sie sich von bewegten Menschen beschrieben. Dieses Spiel der Einbildungskraft, diese Construction im Raume, die sie in sich von der gehörten

Musik macht, leistet uns kein Genüge. Wir wollen außer uns sehen, was in uns nur dunkel und unbestimmt steht, wollen den Sinn des Gehörs durch den des Gesichts prüfen, und prüfen ihn dadurch wirklich, daß wir zu tanzen anfangen.

Ganz anders ist es mit der Dichtkunst beschaffen. Die Bilder, die sie uns liefert, haben keinen Bezug auf Bewegung: es sind entweder einzelne Figuren, oder Gruppen in Ruhe, und hier werden die höchsten Ansprüche der Einbildungskraft schon befriedigt, wenn sie im Stande ist, sich innerlich die Bilder so vorzustellen, wie es der Dichter verlangt, wie allenfalls der Künstler sie im Raume darstellen könnte. Auch diese äußere Darstellung liefse uns in Ruhe, und brächte nur eine Vorstellung durch den Sinn des Gesichtes in uns zu Wege: da hingegen die Musik ihre Figuren durch Bewegung beschreibt, die wir nur hören. Wir hören sie, und wollen sie auch sehen.

Ja selbst, wenn der Dichter uns einen Tanz schildert, wird die Lust mitzutanzten schwerlich in uns entstehen. Denn auch hier sehen

wir die Tanzenden vor uns, und der wirkliche Tanz gewährt uns nichts mehr, als was der Beschriebene des Dichters leistet. Wir müßten das Gesehene der Wirklichkeit mit dem Gesehenen der Einbildungskraft vergleichen wollen, und das wollen wir nicht. Wo die Wirklichkeit keinen andern Sinn zu Hülfe ruft, als den, der die Vorstellung in dem Gemüthe aufgeregt, wo sie daher nichts anders gibt, als die Einbildungskraft, da gibt sie auch alles kärglicher, mangelhafter, schlechter als sie, und wir bleiben gern bey der ersten stehen. Der Mensch, der für die Schönheiten eines Dichters Empfänglichkeit besitzt, zaubert sich nur zu gern aus der Wirklichkeit hinaus, um den ganzen reinen Genuß in seiner Einbildungskraft zu finden, als daß er diesen Zauber verlassen, und sich gutwillig in die Wirklichkeit hinüber tragen sollte.

In der Musik hingegen, die an und für sich, dem Gesichtsinne gar nichts gibt, die aber doch, durch ihre Bewegung, die Möglichkeit andeutet, den ganzen Gang derselben durch Bewegung im Raume darstellen zu kön-

nen, in ihr endlich, auf die die Einbildungskraft nicht hören könnte, wenn sie sich zu gleicher Zeit damit beschäftigen wollte, die Formen, die sie ihr liefert, auch innerlich sichtbar vorzumahlen; in ihr sucht der Mensch das Gesehene mit dem Gehörten zu vereinigen, einen Sinn durch den andern zu prüfen, und die Bewegungen im Raume darzustellen, die sie dem Gehöre andeutet.

Inhalt.

	<i>Seite.</i>
<i>I. Eintheilung der schönen Künste</i>	<i>I</i>
<i>II. Ueber die Künste des Raumes überhaupt</i>	<i>37</i>
<i>III. Ueber die Dichtkunst</i>	<i>85</i>
<i>IV. Ueber die Tonkunst</i>	<i>161</i>
<i>V. Ueber die Tanzkunst</i>	<i>228</i>

Verbesserungen.

- S. 16 Z. 7 Zeitlinie. lies Zeitlinie,
— 40 — 11 fick . . . sich
— 46 — 12 v. u. geraden — gerade
— 112 — 7 schön — schöne
— 129 — 4 v. u. jenen — jenem
— 132 — 10 hiereichend — hinreichend
— 134 — v. u. Charactern — Charactere
— 138 — 5 ein — eine
— 140 — 1 Hyperpel — Hyperbel
— 142 — 6 v. u. Körper — Körpers
— 150 — 5 dem — auf den
— 239 — 12. den — dem
— — — 17 une — und
— 240 — 17 es — er
— 273 — 1 Mufs überall der anstatt die;
und die anstatt der gelesen werden.
— 273 — 4 Melerische — Malerische.

Bendavid, Lazarus,

Lazarus Bendavid's Beyträge zur Kritik des Geschmacks

Wien 1797

L.eleg.g. 41 m

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10811848-2

VD18 12133361-003